LAROUSSE

西方视觉艺术史

浪漫主义艺术

法国拉鲁斯出版公司授权出版

【法】热拉尔·勒格朗／著
董强 凌敏 姜丹丹／译

L'ART
ROMANTIQUE

吉林美术出版社

1500
年间的西方视觉艺术史……

责任编辑／华鹏 胡春辉 李丹
封面设计／张亚力

西方视觉艺术史

《中世纪艺术》

《文艺复兴时期的艺术》

《古典主义与巴洛克》

《浪漫主义艺术》

《19世纪艺术》

《现代艺术》

《当代艺术》

ISBN 7-5386-1286-6

9 787538 612868 >

ISBN7－5386－1286－6/J · 993
定价：245.00元/套（35.00元/册）

西方视觉艺术史

浪漫主义艺术



© LAROUSSE/HER 1999
简体中文版授予吉林美术出版社出版发行
吉林省版权局版权登记号：07-2001-589

图书在版编目（CIP）数据

西方视觉艺术史／董强等译. —长春：吉林美术出版社，2002.7
ISBN 7-5386-1286-6/J.993

Ⅰ.西…Ⅱ.董…Ⅲ.美术史—西方国家 Ⅳ.J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2002）第 030464 号

西方视觉艺术史

浪漫主义艺术(L'ART ROMANTIQUE)

原　　著／热拉尔·勒格朗(Gérard Legrand)
译　　文／董　强　凌　敏　姜丹丹
出版发行／吉林美术出版社(长春市人民大街124号)
责任编辑／华　鹏　胡春辉　李　丹
特约编辑／吴晓鸥
封面设计／张亚力
装帧设计／朱　循
技术编辑／赵岫山
印　　刷／深圳现代彩印有限公司
出版日期／2002年7月　第1版第1次印刷
开　　本／889×1194mm　1/32
印　　张／31.5印张(4.5印张／册)
印　　数／1-4,100套

书　　号／ISBN7-5386-1286-6/J·993
定　　价／245.00元(35.00元／册)

本PDF电子书制作者：

阿拉伯的海伦娜

爱问共享资料首页：

http://iask.sina.com.cn/u/1644200877

内有大量制作精美的电子书籍！！！
完全免费下载！

进入首页，点击“她的资料”，你就会进入一个令你惊叹的书的海洋！

当然，下载完了你理想的书籍以后，如果你能留言，那我将荣幸之至！



西方视觉艺术史

浪漫主义艺术

热拉尔·勒格朗／著

董 强 凌 敏 姜丹丹／译

LAROUSSE

吉林美术出版社

作者简介

热拉尔·勒格朗(Gérard Legrand):艺评家、电影批评家,曾在法国高等电影学院教授电影美学,早先曾为巴黎艺术与考古学院助教,参与主编*《世界绘画辞典》*(罗贝尔出版社),与安德烈·布勒东合作撰写*《魔幻艺术》*(亚当·彼洛/斐布斯出版社[Adam Biro/Phébus]再版),是*《乔治·德·基里科(Giorgio de Chirico)》*(菲利帕奇出版社[Filipacchi])一书的作者。在本系列丛书中,他还撰写了*《文艺复兴时期的艺术》*一书。

第1页:
约翰·海因利希·富斯利(Johann Heinrich Fussli)
《恶梦》
(歌德博物馆,美茵河畔法兰克福[Francfort-sur-le-Main])。
摄影:©J.-L.Charmet ©Photeb/T

第2页:
让·多米尼克·安格尔
《莪相的梦》
1813年(安格尔博物馆,蒙托庞)。
摄影:©R.Resseguié ©Photeb/T

目　录

前浪漫主义与新古典主义 6
北美：殖民地风格(P8)新古典主义在欧洲的传播(P9)
前浪漫主义的萌芽(P11)前浪漫主义在欧洲的传播(P16)

法国大革命期间的艺术 21
大卫派和反大卫派(P22)乌托邦与装饰(P36)
● *雅克-路易·大卫和他的画室(P24)*
● *博物馆和沙龙(P34)*

宏伟的艺术 41
法国的绘画：1800-1815年(P43)
新古典主义的雕塑(P52)德国的浪漫主义(P54)
英国的绘画(P56)一个孤独者：戈雅(P62)
● *让·多米尼克·安格尔(P44)*
● *弗朗西斯科·德·戈雅(P64)*
● *从焦虑到忧郁(P68)*

浪漫主义的传播 72
席里柯与浪漫主义的狂热(P77)
"小大师"与"大命运"(P85)
● *欧仁·德拉克洛瓦(P82)*

巅峰与衰落 95
绘画：普遍的没落(P98)
法国：德拉克洛瓦与安格尔对立？(P101)
艺术批评家及其追随者(P106)
难以归类的两位画家：柯罗与杜米埃(P118)
残余的辉煌(P124)
● *威廉姆·透纳(P102)*
● *历史与异国情调(P110)*
● *柯罗生平与作品(P116)*
● *浪漫主义的社会形态(P120)*

自相矛盾的革命 127

大事年表 130

浪漫主义时期的批评话语若干实例 135

参考书目 142

前浪漫主义与新古典主义

18世纪的欧洲，在很长时间内似乎一直处于法国的影响之下，在经历了西班牙继承权战争后，路易十四王朝虽然元气大伤，但毕竟是胜利者。法国的敌手们纷纷效仿凡尔赛宫的建筑风格，而普鲁士的腓特烈二世也时而起用法国建筑家。

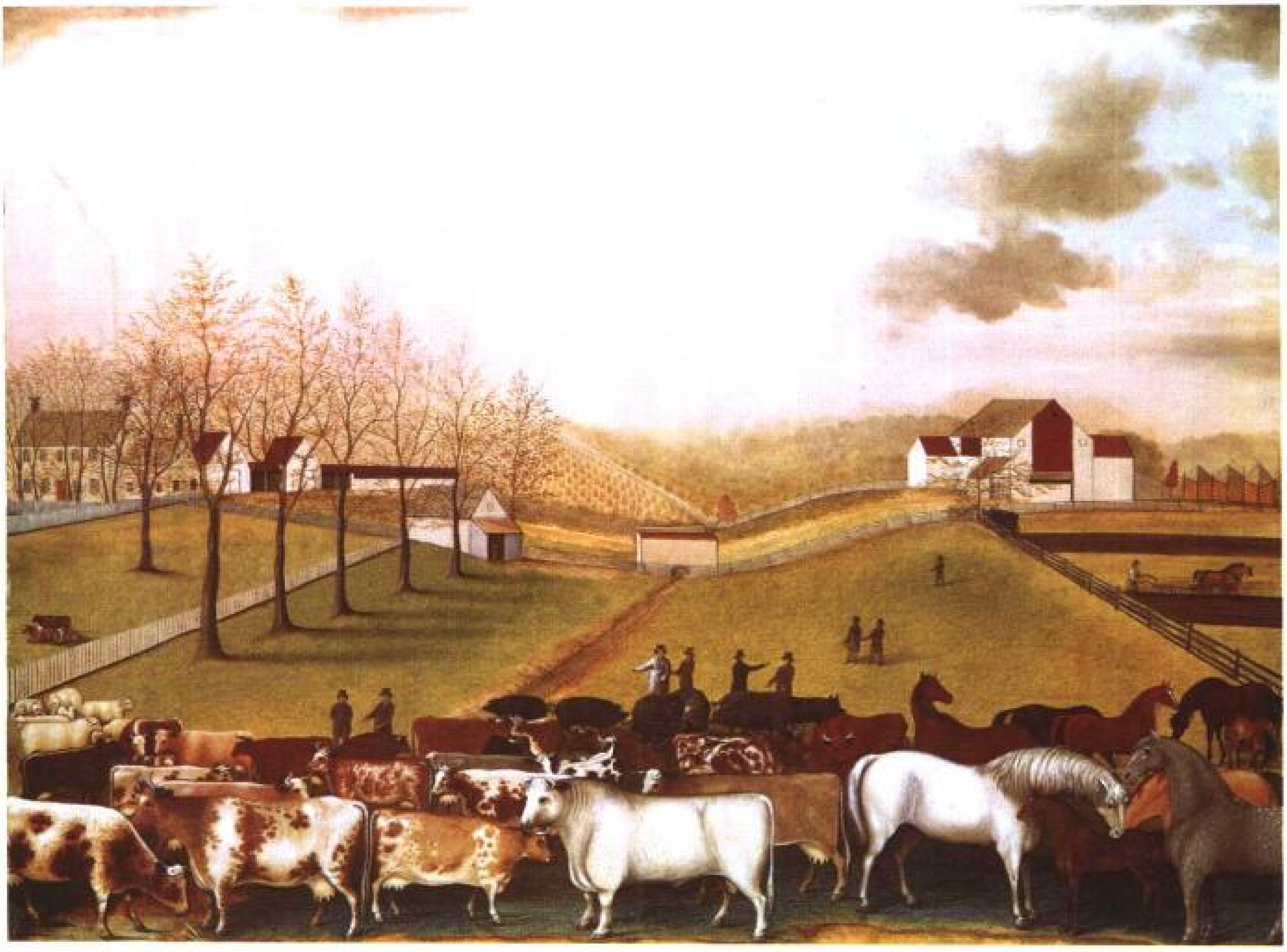
只有一种风格跟这一独霸局面相抗衡，即来自英国的影响，但它首先局限于哲学思想、法律原则和"思想自由"的层面：伏尔泰试图将莎士比亚的剧目搬上巴黎的舞台。1770年左右，可以看出人们的心态发生了很大的变化，而艺术则表现出这一变化的征兆。

庞贝古城和赫库兰尼姆(Herculanum)的发现(1750年)以及对其进行的考古勘察，对历史学家来说，是新古典主义出现的标志性日期。"新古典主义"是一个并不明确的说法，它是很晚之后才被发明出来的(1880年左右！)，用来指称处于变化的商业趣味下的混合、杂乱的艺术品。在那个时代，新古典主义并非是对勒·布朗(Le Brun)的美学规则的回归，而是通过想像的方式与古希腊、古罗马的直接接触。

而且，大约自1725年之后，任何一个小有财富的英国青年都必须"走一大圈"，也就是游学欧洲大陆。他要游历法国、瑞士和意大利；如果对美术感一点儿兴趣，他就会成为一位义务的旅行推销员，将艺术带回英国，或在"艺术出产

约翰·特朗布尔
(John Trumbull)
《邦克山战役，1775年6月17日》
(约1785年，耶鲁大学艺术画廊)。特朗布尔师从本杰明·维斯特(Benjamin West)，进而通过其师而成为其他欧洲新古典主义大师的学生。他是官方订购歌颂独立战争功绩的画作时最早受益的美国画家之一。他的艺术虽然是学院式的，但不乏某种激情，远远地预示了格罗斯(Gros)的作品。
摄影：©AKG，巴黎





爱德华·希克斯
(Edward Hicks)
《科内尔农庄》
(约1832年，威廉和克莱斯勒·加尔比什捐赠，华盛顿国立艺术画廊)。他是清教意识形态的出色代表人物，常采用"人间天堂"的主题，表现先驱者们提到的"新世界"。其光线处理显示出与同时代的北美风景画家的联系，但他爱好古风(表现在他细致的手法和对"绘画奠基者们"的借鉴上)，他的风格影响到"稚拙"派艺术，直至该艺术在20世纪几乎以官方的面目再度涌现。
摄影：©华盛顿国立艺术画廊

国"之间带来带去。巴黎依然是最活跃的创造中心，而仍然处于分裂状态的意大利则历经了威尼斯的衰败和罗马的国际化转型。

在建筑领域，法国风尚几乎是整个欧洲的样板，所以不难重新建立起跟古代样式的接触：加布里埃尔(Gabriel)在修建小特里阿农宫(Petit Trianon，1768年建成)时借鉴了帕拉迪欧(Palladio)的设计。在雕塑领域，维也纳宫廷以及从属于它的一些都城中的"洛可可"式装饰濒临衰竭。法国雕塑家们凭借一种超越了古典范畴的表现意志脱颖而出：法尔康涅(Falconet)第一个提出要创作"有生命、有生气、有激情"的雕塑，受到狄德罗的赞赏(俄罗斯彼得一世的骑马像，1778年完成)。乌东(Houdon)恢复了法国文艺复兴时期的优雅(《狄安娜》，卢浮宫博物馆)，但同时还是一位遒劲有力的肖像雕塑家(他赴美国为华盛顿将军塑像，成为传世之作)，可他的同代人却责怪他的肖像"缺乏理想"！这就难怪当毕加尔(Pigalle)将伏尔泰雕成睡袍下几近全裸时(1776年)，会激怒公众。然而，在建筑以及从属于它的装饰性雕塑领域，也出现了帕拉迪欧风格的复苏，这种风格几乎丝毫不改头换面，从16世纪的最后一批威尼斯别墅传到了英国的乡间房舍。这



托马斯·杰斐逊
(Thomas Jefferson)
蒙蒂切洛住宅
约建于1796年的沙洛兹维(弗吉尼亚州)。1789年前夕,《美国独立宣言》的起草者利用他在法国担任大使的机会在法国的普罗旺斯省游历。这样,各种不同的罗马建筑(其中包括尼姆的"方屋")激发了他的灵感,使他设计出许多既宏大又舒适的建筑物(本图所示是他自己的住所)。
摄影:©DITE/IPS-Arch.Photeb/T

些建筑简洁、宁静并且通风,又传到了法国,尤其在阿基坦地区流行。这一风格后来在美洲大陆出现,其影响极为深远。

北美:殖民地风格

1770年以后,一种独特的、但又源自新帕拉迪欧式的建筑,取代了北美早期殖民者照搬英国或荷兰风格的建筑。这种新建筑被称为"殖民地风格"或"弗吉尼亚风格",最初是十分简朴的,木质、白漆增添了它的轻巧和宁静感。在美国宣告独立之后,尤其是在1812年的美英战争之后,古典主义主宰了公共建筑(私人建筑则在很长时间内,仍然延续着"弗吉尼亚风格"),因为民主观念似乎与对古希腊的追忆是不可分离的。在古典风格建筑中,石料代替了木料(华盛顿的国会大厦,1793年)。作为"联邦之父"之一的托马斯·杰斐逊,早在1785年就设计了里士满大厦的平面图,随后,他终其余生之力,发展并丰富这一建筑式样,从对欧洲的回忆中汲取灵感,绘制了沙洛兹维大学的平面设计图。

至于绘画,殖民者们的清教徒的死板在长时间内将之局限于简拙的家庭肖像画。在独立之前,一些经常出入英国画

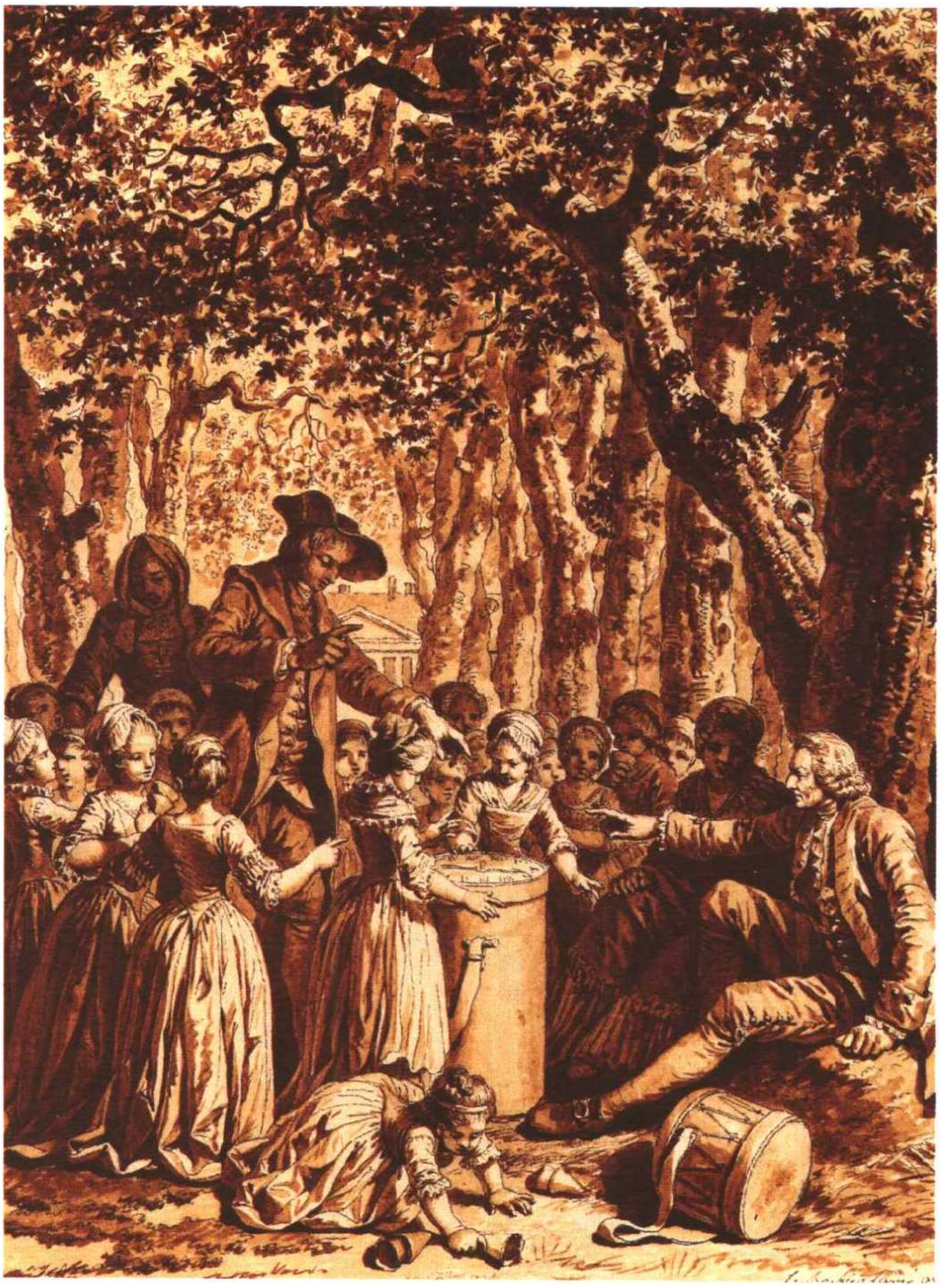
理查德·威尔逊
(Richarc Wilson)
《从林·南提尔看到的斯诺登山》
(约1760年，诺丁汉城堡美术馆)。理查德·威尔逊成功地融合了普桑(Poussin)和萨尔瓦多·罗萨(Sa vatore Rosa)的影响，从而成为当时英国最著名的风景画家。虽然他明晰的画法、对沉思冥想地点的选择仍然是古典主义的，但是他对于不含任何历史性和装饰性因素的、野性的大自然的兴趣，使他成为前浪漫派的远亲。
摄影：Layraud Ross
©Archives Larbor

家乃至巴黎画家画室的艺术家挣脱出了清教的束缚，在肖像画(如科普莱[Copley])和历史题材绘画(如本杰明·维斯特[Benjamin West])上都有了突破。与之并行的是殖民者们幼稚的、带有神秘主义的传统在延展过程中也趋于变通之势。

新古典主义在欧洲的传播

在18世纪60年代，由于有着理论家热情的考古学家温克尔曼(Winckelmann)和作为画家不怎么成功的理论家蒙格斯(Mengs)的推动，新古典主义得到很大发展，而对"理想美"的绝对追求同时为之推波助澜。这两位德国人都把罗马作为"基地"。如果说前一位的影响超越后一位，那是因为前者只是去深入分析自己从古代艺术中发现的东西，而后者则试图将一些"程序"强加给艺术家。温克尔曼是高出一筹的思想家。蒙格斯应招到了马德里以后，几乎使大画家吉昂巴蒂斯塔·提埃波洛(Giambattista Tiepolo)厌恶在那里的工作(1762-1767年)。提埃波洛的儿子兼助手吉昂多梅尼科(Gia-





让－雅克·弗朗索瓦·勒·巴比耶
(Jean-Jacques François Le Babier)
《哲学家与教育》
(1783年，法国国立图书馆，巴黎)。为让－雅克·卢梭的歌剧《村中的占卜师》而创作的木版画。《爱弥尔》、《社会契约论》的作者，同时也是"回归自然"的预言家——他几乎概括了从他去世(1778年)后那个时代所有充满了矛盾的愿望。他名噪天下，即使那些根本没读过他作品的人也知道他，这一点在这幅版画上被充分地表现出来：他本人出现在作品的右半部分，在乡村主持一个青少年与孩童的庆祝活动。画幅深处的希腊神庙含蓄地显示出"神性"所在。
摄影 coll Archives Larbor

ndomenico)同样对新古典主义无动于衷，后来他目睹了威尼斯共和国的覆灭，成为这片环礁湖上最后的美好日子的时而嘲讽、时而忧郁的见证人。提埃波洛父子精致美妙的艺术后继乏人，倒是专画即时景色画家的艺术有更多的继承者，他们中的卡纳莱托(Canaletto)，尤其是瓜尔迪(Guardi)，像仙境一般展现现实，时间仿佛凝固了。同时，孤立的威尼斯是当时意大利主要的艺术交易中心(另外还有罗马)。正是在威尼斯，弗洛朗坦·祖卡雷利(Florentin Zuccarelli，1702-1778年)将新古典主义的乡野景象与对布歇(Boucher)的回忆糅合在了一起，他的买主主要是英国人(卡纳莱托和瓜尔迪的顾客主要也是英国人)。

我们似乎可以说，法国的新古典主义，在某种意义上，

是对欧洲范围内这一运动的一种抵制。维恩(Vien, 1716-1809年)将新古典主义引入了绘画领域，但他并不关注理论。更主要的是，与英国相比，法国即使在新古典主义的巅峰时期(1780年左右)，也更明显地迫使其跟一些其它的潮流相妥协、相混合。这些与之相对立的潮流被称为“前浪漫主义”风格，这一叫法有些学院味。要想了解法国大革命时期和拿破仑战争时期的艺术，以及复辟时期的浪漫派艺术，尤其是绘画艺术，就必须清醒地意识到上述两种运动是复杂交织在一起的。

前浪漫主义的萌芽

有三大因素改变了艺术创造，使越来越多的公众接受对艺术的创造。对自己国家古代作品的重新发现：主要在法国，但英国也有这一现象，甚至还包括德国(首先是在文学领



约翰·海因利希·富斯利
(Johann Heinrich Fussli)
《因古代废墟的宏伟而感动的艺术家》
(1778-1780年，苏黎世美术馆)。这幅美妙的红色粉笔画(兼用褐色水彩)不仅证明了富斯利的独创性(这是一位敢于进行大胆简化的艺术家)，还体现出浪漫派艺术家的忧郁：对于古代的崇拜夹杂着一种绝望，因为难以企及古代的宏伟及其代表的生活方式：这种绝望后来取代了崇拜，尽管实际上那个世界已经衰败(君士坦丁巨人的这两块残块如今依然留在罗马城原来的位置上，装饰着卡皮托利尼)。
摄影：©Archives Larbor/T



域)；“小说”这一文学类型的影响：小说，一个仅有百年历史的文学类型，作为绘画灵感的源泉，不仅挑战高贵的诗歌(史诗)，甚至挑战戏剧。在绘画中，气氛变得小说化了；回归自然：让-雅克·卢梭的影响怎么说也不为过，即便在那些反对他的社会阶层中，他也有影响力，这种影响力是遍及全欧的(参阅德国出现的“狂飙突进”运动，或康德对于“崇高”的分析)。这一影响力的接力棒后来传给了贝尔纳丹·德·圣皮埃尔(Bernardin de Saint-Pierre)，他写的书赢得了大量的读者(《对大自然的研究》，1784年；《保尔与薇吉妮》，1788年)。

由于路易十六的建筑总管当捷维勒(d'Angiviller)伯爵的命令，自1770年起，各国古迹的发现产生了第一批歌颂中世纪和文艺复兴时期人物的“行吟诗人”风格的绘画。这一发现同时也延伸到了建筑领域：1760年，建造先贤祠的建筑师苏夫洛(Soufflot)本人公开为“哥特”式建筑辩护。同年，麦克弗森(Macpherson)冒用传说中的3世纪歌颂英雄勋绩的苏格兰诗人“莪相”的名义，传播仿制的旧诗。这是一次成功的欺骗，但也是全欧性的胜利，这些诗的评论和翻译持续了四十

左页：
让-奥诺莱·弗拉戈纳尔
(Jean-Honoré Fragonard)
《爱之岛》，又名《朗布依埃的节日》
(1775年之后，古尔本基安基金会，里斯本)。若说轶事，即便有的话，在这幅作品中也只不过是处于次要地位。满载乐师和爱侣的小船驶往瀑布，跟玫瑰铺成的地毯和栏杆后面小小人物一起，原是"雅会"的保留节目。但在这幅作品中，我们离华托(Watteau)作品中的那种怀旧的梦想非常遥远：大自然变得宏大，雷雨布满了天空，光线明暗交错，诱惑变成了激情，绘画为之提供了一种背景。这里，夏多布里昂笔下的"期待的暴风雨"很快就将到来。
摄影：©H.Josse

约瑟夫·韦尔内
(Joseph Vernet)
《海上遇难》
(1777年，卡尔维博物馆，阿维尼翁)。画家让人将自己绑在船的桅杆上，以便更好地观察风暴的效果。但他追求的并非现实主义：在这幅作品中，大自然被表现成"崇高"的，而这里的"崇高"已经是一个浪漫主义的概念，狄德罗尤其喜欢在维恩的作品中寻找这一概念的实例。
摄影：卡尔维博物馆 ©Larbor/T

年之久。演员加里克(Garrick)再度将莎士比亚戏剧搬上了伦敦的舞台，英国绘画从中获取大量的灵感。在建筑领域，英国的"新哥特式"风格，尽管与新古典主义的尝试是同时代的，但它直接继承了英国哥特式建筑的最后遗产，只是在塔楼的高度或者东方式装饰方面，加上了一些怪异的、借鉴来的因素，正如《瓦泰克》的作者贝克福德(Beckford)，在冯特山(Fonthill)所做的一样。

浪漫主义文学的影响首先通过伤感性来得以实现。但是，尽管狄德罗大加赞赏，格勒兹(Greuze)的大型画作终究





约瑟夫·韦尔内
(Joseph Vernet)
《清晨》,
又名*《浴女们》*
(1772年, 卢浮宫博物馆, 巴黎)。这幅作品是表现海滨一天中各个时段的系列组画中的一幅。尽管这幅作品描绘的是宁静的景色, 但它与韦尔内笔下最为喧嚣的海洋风景画毫不冲突。"古式"的装饰(这是画家在地中海边观察到的)与大自然的宁静相呼应, 而这种对大自然宁静的、淡淡的怀念正是那个时代的基调。
摄影 H.Josse
©Larbor/T

未能形成一派。今天我们知道, 他的肖像画中那些流泪的小姑娘形象后面隐藏了多少放荡的暗示。这是一位折中的画家, 他那种强行让人接受一种新的绘画"种类"(家庭场景)的意愿, 是对一种资产阶级模糊愿望(很快就流产了)的回应。

有些短篇小说集充斥着神秘与超自然因素, 常常披着中世纪或东方传记的外衣, 它们的重要性与年逐增。尤其是所谓的"哥特式"小说, 如沃波尔(Walpole)的《奥特兰特的城堡》(1764年), 很快被译成法文, 仅仅几年内, 就出现了一大批多种语言的仿作。即使"哥特式"小说的其他代表作在年代上稍晚, 如《瓦泰克》(1786年); 安·拉德克利夫(Ann Radcliffe)的小说(从1791年开始); 马修·格列高利·列维斯(Matthew Gregory Lewis)的《僧人》(1795年), 但整个趋势已一发不可收, 直至玛都灵(Maturin)著名的《麦尔墨特》的出版(1820年)。整个时代(同时也是一个公众阅览室不断增长的时代)对于"哥特文学"充满了激情, 并且浸淫其中。这些小说混合了不同程度的情节剧、神怪、对遥远或幽暗过去的描写、复仇和秘密的观念、故意病态的色情, 有时还有反教权主义倾向。跟借助中世纪或传奇题材来革新诗歌的英国人亚历山大·蒲柏(Alexander Pope)的"诗歌体书信"、卡佐特(Cazotte)的"谣曲", 或家喻户晓的扬格的《夜》(尤其是在出版了勒图尔纳[Letourneur]的法语改编本之后)一样, "哥特式"小说成为好几代艺术家取之不尽的图像来源宝库。

同样，在欧洲大陆，有一些绘画题材借用刚刚被重新发现的古代挪威史诗以及莎士比亚的译本，瑞士人富斯利(1741-1825年)就是一个典型的例子。他先后到德国、英国(在那里，雷诺兹[Reynolds]建议他从事绘画)旅行，后来在法国一直呆到1770年。然后，他又去了罗马，在那里跟蒙格斯发生了冲突(蒙格斯1775年在罗马创办了一所国际艺术学校)。富斯利是雕塑家、画家，同时又是理论家，甚至是哲学家。他从《尼伯龙根之歌》和希腊神话中汲取灵感，又加上了米开朗基罗的影响。当他离开罗马时，他的版画《恶梦》(有好几个版本)使其享誉欧洲(1781年)。另外，对原始的或所谓"原始"的大自然的重新发现，在好些年以前已成为占主导性的因素：弗拉戈纳尔晚期的某些成熟作品如《朗布依埃的节日》、《爱情的数字》等等，绝妙地预示了将人的感情跟森林或风暴相关联的浪漫派抒情方式(1778-1785年左右)。对大自然的开放同时也是向梦幻和"感性"的开放，这种开放跟达朗贝尔(d'Alembert)狭隘的理性主义背道而驰，但又并不完全摧毁古典主义的"伟大的趣味"(直到1781年，狄德罗一直以他的《沙龙》左右公众的趣味，他的态度很好地体现了这样一种并存状态)。这种开放同时也预示了风景画作为一种自足的绘画种类，开始获得某种自由性，尽管一开始它看上去只是靠模仿荷兰的小大师们而勉强立足的。

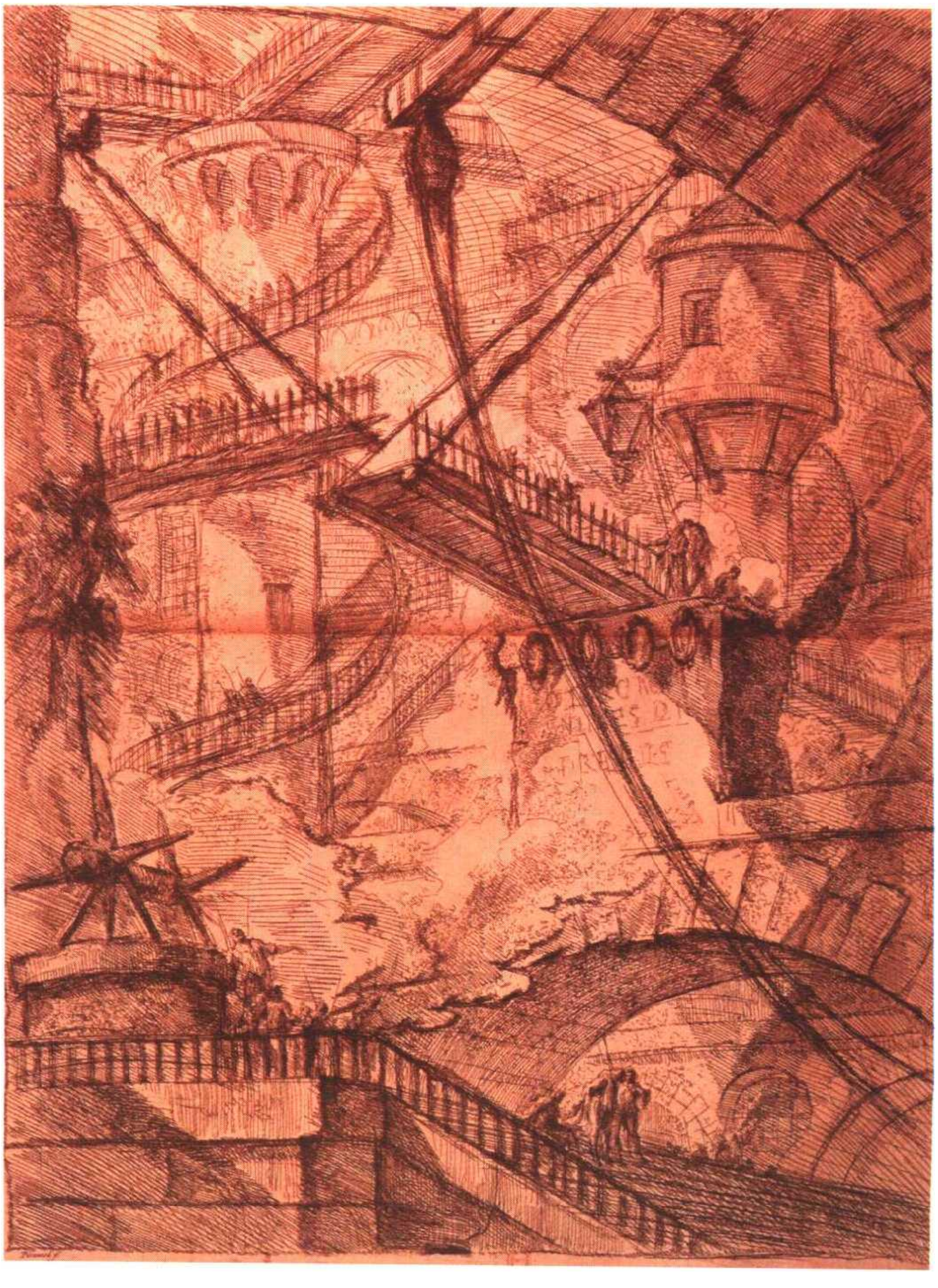
乔万尼·巴蒂斯塔·皮拉内西
(Giovanni Battista Piranèse)
《古罗马风貌》
第二卷的书名页(腐蚀铜版画，1756年，法国国立图书馆，巴黎)。在这幅铜版画中，版画家以一种令人晕眩的方式，汇集了不同时代的墓葬建筑，包括经过当时考古学家多次修缮的一些建筑。这幅铜版画的丰富性(而且并不因之而丧失线条的精确性)跟画家自己的话十分相称——"如果上帝托付我来设计一个新世界，我将有足够的疯狂去实现它。"以雨果为首的浪漫主义者都欣赏这句话，并一再引用。
摄影：©J.L.Charmet

关于这类并存的现象，我们可以举约瑟夫·韦尔内



（1714－1789年）多产的职业生涯为例：在接受路易十五的授命——创作一系列法国港口的地形风光图（如《那不勒斯湾的景致》1748年，卢浮宫博物馆）之后，他离开长期居住地意大利，返回法国（1765年）。直到去世前，他一直在创作一批更具个人特点的作品。其中，对于罗马“新古典主义”式的光线的追忆和表现狂野不羁的力量的浪漫主义预感交替出现（有一次，他让人将自己绑在船的桅杆上，以便更好地观察风暴中的大海）。狄德罗对于他画中表现的月光与他笔下废墟的崇高感都大加赞赏。他甚至影响了原先属于洛可可风格的画家，如皮耶芒（Pillement）的《风暴》（约1785年，贝桑松博物馆）。

前浪漫主义在欧洲的传播



乔万尼·巴蒂斯塔·皮拉内西
（Giovanni Battista Piranèse）
《监狱》
（腐蚀铜版画，1745－1750年，法国国立图书馆　巴黎）。这些“监狱”以令人惊讶的方式预示了“哥特式”小说中一些创新以及该世纪末萨德作品中的创新：很有可能，它们影响了作家们的创作，因为这些版画虽然初版时不受欢迎，但再版时却大获成功（1761年）。出色的明暗处理致力于表现皮拉内西脑中萦绕不去的想像，而据我们所知，画家的身世与这些想像根本不沾边。
摄影：Jeanbor
©Arch.Larbor



弗朗索瓦·热拉尔
(François Gérard，人称"热拉尔男爵")
《莪相在劳拉河边用竖琴招魂》
(1805年，汉堡美术馆)，这幅作品存有四幅以上的版本，是热拉尔惟一的依照挪威风格绘制的重要作品。他轻松的笔法，朦胧的意境，可与安格尔在表达同一主题时近乎晶莹的准确性相媲美。
摄影：R.Kleinhempel
©Arch.Larbor

前浪漫主义的丰富情感和想像似乎与建筑的实际限制格格不入，因此它常常以乌托邦形式在建筑领域占有一席之地。意大利的吉昂巴蒂斯塔·皮拉内西(Giambattista Piranèse，1720-1778年)几乎没有建成什么实际建筑，但他的所有版画作品都是从真实或想像的建筑物中获取灵感的，如《古罗马风貌》(1756年)、《监狱》(1750年)、《帕埃斯图姆之景》(1778年)。他的儿子，同时也是他的学生弗兰切斯科(Francesco)在那不勒斯受到反雅各宾派的迫害而逃往巴黎，在那里将他的版画重新出版(1800年)，对后来的浪漫主义产生了深厚的影响。皮拉内西重新使用自卡洛(Callot)以后就废弃不用的干漆，给细节一种极强的力量，并不断重构一些多少有些不协调、但又体现了他的热情和活力的仿作。他与帕尼尼(Pannini)、于贝尔·罗伯特以及其他一些1740年至1770年间的罗马风景画圈子内的画家过从甚密。从表面上看，克

洛德-尼古拉·勒都(Claude-Nicolas Ledoux)正好与皮拉内西背道而驰，他理论与实践并行，发展了一种希望具有功能性、但其实仍然停留在幻想阶段的建筑。这类建筑现在留存的极少，如阿尔克-塞南(Arcet-Senans)的皇家盐场(1774年)、巴黎入市税征收处(1785年)、贝努维尔(Benouville)城堡。他与埃梯也纳·布莱(Etienne Boullée)有相通之处，或许还互有影响。后者是路易十六风格的大建筑家，是大革命时期装饰风尚的启迪者，他画出了大量既宏伟又富有象征性的建筑构图(如牛顿的陵墓)。

相反的是，虽然家具的线条在1775年左右变得柔和(法国的路易十六风格、英国的切本达尔[Chippendale]风格)，但在装饰上仍然忠实罗卡伊或洛可可式的细节，尤其是源自布歇的中国风尚或者其它异国情调。我们可以看到上面加上了更多的乡野主题(有的批评家夸张地称之为“特里阿农风格”)，但更多的是“庞贝式”主题、“伊特鲁里亚式”主题。伊特鲁里亚式趣味是1756年由凯鲁斯(Caylus)倡导的，很快就招来狄德罗的嘲笑，后来成为经过大卫(David)革新的新古典主义绘画的组成部分(跟维恩[Vien]和苏维[Suvée]发明的、带有瓷一般光泽的“雅典式”装饰相对立)。

约瑟夫·赖特
(Joseph Wright of Derby)
《试用一只真空泵》，又名*《气泵实验》*(1768年，国立画廊，伦敦)。灵感在物理学家眼中闪烁，一个小女孩因一只小鸟死去而哭泣，一位成年人在向她解释这项实验的重要性，另一位沉思的男人在思考着未来。一切都属于这个世纪末的表现语言。但是，极富戏剧性的光线，尤其是月光这一细节(它告诉人有情感与梦幻的权利)，则与对这一场景缺乏诗意的描绘唱反调。*摄影：©Artephot/Bridgeman*



于贝尔·罗伯特
(Hubert Robert)
《洗衣槽》
(约1781年，市立美术馆，奥尔良)。在一个重修城堡和公园的时代，这幅作品的场景融合了对法兰西岛以及可能对意大利的回忆。洗衣妇们实际上是这个领地内的女仆。人物与建筑之间稍加夸张的比例并不隐藏任何心理含义。画中略带戏剧性地体现了缓缓流逝的时间和在旧制晚期非常有名的"生活的温馨"之间的和谐。
摄影：J.-L Charmet
©Larbor



为了衡量艺术影响的多样性，可以举出一个非同一般的艺术爱好者为例——歌德。1786年，歌德实现了青年时期的一个梦想——去意大利旅行。这次旅行使得他皈依了古典主义，然而他对哥特式艺术某些方面的痴迷并没有因此而有所减少，不管是斯特拉斯堡大教堂还是浮士德主题。自他之后，浮士德主题成为浪漫主义绘画和音乐的丰富灵感的源泉。

在惟一获得广泛传播的绘画方面(这种广泛的传播正是从这个时代开始的，因为资产阶级人士有了让人画肖像的习惯)，我们似乎完全可以说在公众的趣味中出现了左右摇摆甚至不知如何取舍的倾向，而不是什么趣味上的改变。在这个

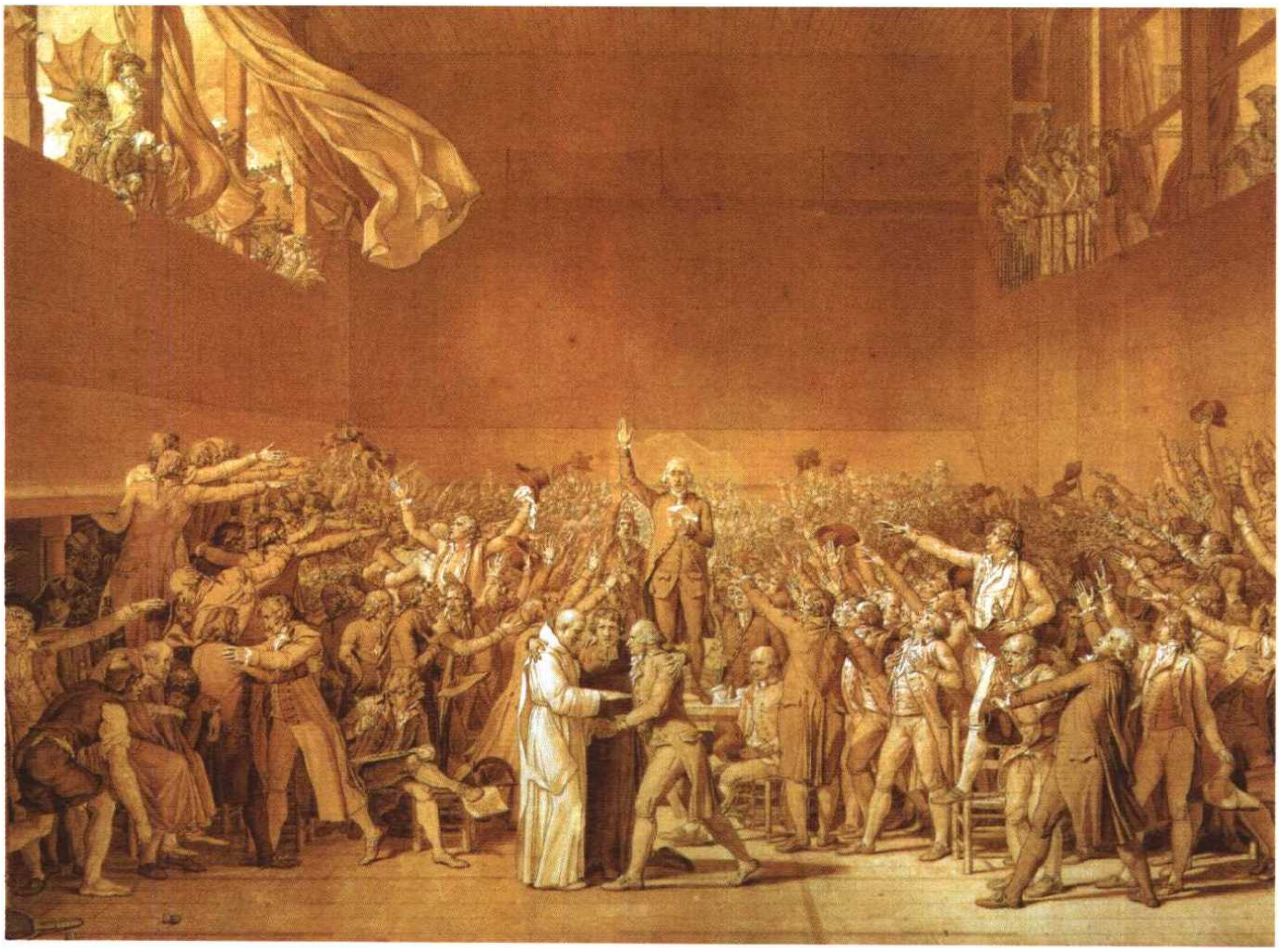
时期，顾客的多样性这一现代现象已经出现了苗头，艺术家(至少那些最幸运或者最拘谨的艺术家)在创作方法上无需太多变化就能满足顾客，变化主要体现在绘画题材上。随着木板画的发展(后文还将提到)，轶事式绘画(布瓦伊[Boilly])应运而生，适应所有的体制，就像一般情况下的肖像画一样，如安琪莉卡·考夫曼(Angelica Kaufmann)。某些技术(水粉画)为应用它们的画家赢得了国际范围内的顾客。在这一点上，法国女画家维洁·勒布朗(Vigée Lebrun)虽然毫不掩饰她对保皇党的同情，但跟长她几岁的威尼斯女画家罗萨尔芭·卡列埃拉(Rosalba Carriera)之间几乎没有区别。之所以将她们相比，是因为水粉画当时是女性的特长。

这样解释了于贝尔·罗伯特何以能够自如地将细致的观察和幻想与纯古典主义的博大糅合起来。这种古典主义的博大使得他的作品远远超越了资料性的汇编。确实，时代培养出了一种无止境的好奇心，我们常常称之为"科学性"的好奇：卢梭的读者同时也读《百科全书》和布封(Buffon)的作品。在这方面，想像和梦境也是透过一些表面上现实主义或纯修辞的主题表现出来的：瓜尔迪的《一个热气球升空》(1784年，柏林)，与威尼斯已经过时了的奢华相对，画中呈现的是一种空想式的未来；德尔比的约瑟夫·赖特表现第一次工业革命的一些绘画，如被英国艺术史家肯耐特·克拉克(Kenneth Clarke)称为"英雄式的物质主义"的《气泵实验》(伦敦，1768年)和《夜间的阿尔肯希尔棉花制造厂》(伦敦，约1785年)，这些作品的创作风格与他笔下的意大利风景画一样，都带有奇特的照明效果。

这种不安分的好奇心，这种要对所有题材都有所"经验"的爱好(乌东雕刻了《一个被剥皮的人》，引起公愤)，这种不断增强的对多少有些阴森的建筑、地下场所和暴风雨久久持续的嗜好，是跟一种明目张胆的道德与社会的脱节(萨德)相伴而生的。在小说这一当时惟一广泛传播的文学种类(情节剧还未诞生)中占主导的形象，不再是善良的野蛮人或者慷慨的父亲，而是强盗、戴面具的侠客、可疑的僧侣或"剪径好汉"。

在18世纪80年代，全欧洲的政治和文化领域都感到在法国将发生某种事件。当时，新古典主义和前浪漫主义共同主宰着巴黎，它们各自的灿烂光芒使得空前的社会动荡的到来并没能导致在美术趣味和实践中出现根本性的决裂。

法国大革命期间的艺术



雅克-路易·大卫
(Jacques-Louis David)
《网球厅内的宣誓》
(1789年6月20日)
(1790年，凡尔赛宫国立博物馆)。为了完成这幅要在铅笔、羽毛笔、褐色水彩上附加油彩的大型油画计划，大卫首先在草图上画了许多裸体男人素描，然后将那些历史场景中的人物面孔移植到他们身上，但这一草图(因为这幅油画并没有完成)无法让我们猜想出这一巨大的工程。出于政治动机，他在画中加上了某些并不在场的人，如敦·热尔勒(Dom Gerle，位于前景的修士)，是为了象征教士跟第三等级的联合。
摄影：©RMN/G.Blot

在法国1789年的艺术论战中，绘画占据着中心位置。当时已不存在把绘画缩减为从属于建筑整体的一种装饰的观念。架上绘画从文艺复兴时期渐渐独立，但它并不能确保画家的独立，却使画家可以越来越容易找到保护者或形成顾客群。1750年以后，一度麻木的沙龙重新兴盛，也激发出一种批评的活力：我们可以惊奇地看到，以往沉默的作家们，在大革命前夕，正评述着绘画的现状。

然而，能够在沙龙展示自己作品、进而有可能获得王室或其它订制的画家和雕塑家不超过二百名。在某些情形下，我们可以说这是一种“资助”。确实，有许多画家应不断增长的需求而创作肖像画和风俗画，过着资产阶级般的舒适生活。许多大人物在出游时常有一位“艺术家”陪同。

而且，又怎么数得清那些冒险成为伪造者的模仿者、版画家呢？外省城市的市场要有限得多，也更加平静。在巴黎，圣路加(Saint-Luc)公会的成员(库尔贝当时并没有能够将他们铲尽)与把持着沙龙的皇家美术学院之间重新出现了老掉牙的争辩，并且越演越烈——尽管在沙龙展出无需皇家美术学院的接纳，而只需要征得它的同意。有时，多少有些隐秘的审查让人看不到创作的真正强烈程度。

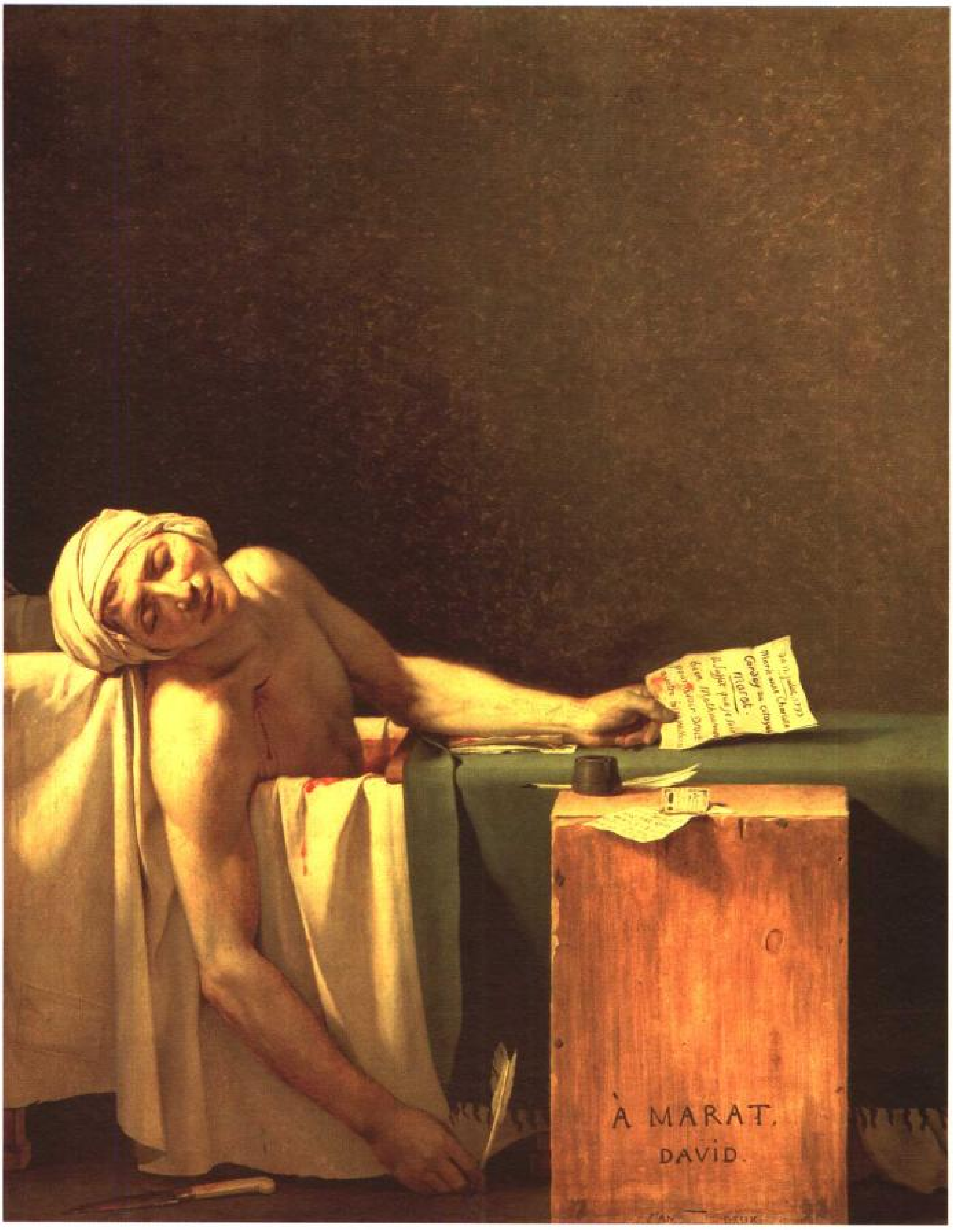
大卫派和反大卫派

在1789年8月举行的沙龙展上，审查制度大行其道，报纸用几乎不加掩饰的语言予以报道。当时最有名的画家大卫使自己的作品变成了真正的抗议宣言：他送展的作品中有《罗马护从给布鲁图的儿子们带回他的尸体》（卢浮宫博物馆）。这幅作品遭到某些宫廷人士的竭力排斥，但他们最终也不过是推迟了这幅作品的展出时间。它只能被看做是一种“共和”的煽动（这是一个反对者使用的词），补充完成了《贺拉提乌斯兄弟的誓言》（1784年，卢浮宫博物馆）的爱国主义激情和《苏格拉底之死》（1787年，卢浮宫博物馆）的哲学层面上的激情。大卫重新展出《贺拉提乌斯兄弟的誓言》和《苏格拉底之死》，似乎是为了强调《帕里斯和海伦的爱情》（1788年，卢浮宫博物馆）中蕴含的讽刺。《帕里斯和海伦的爱情》是对荷马笔下那位柔弱且博学文雅的主角的表现，是应阿图瓦（Artois）伯爵的定购而绘制的。“大卫是真正的胜利者”，一位同行——版画家科辛（Cochin）——这样写道。他这里主要指比大卫年长的对手贝隆（Peyron）而言。贝隆创作的《阿尔切斯特之死》是对普桑的明显模仿，而且把死者的面容画得过于明亮，令观者失望。至于维恩，当时他获得“国王画师”的称号不久，已届七十高龄，依然受人尊敬，但他曾经讨人喜欢的趣味已经过时（《逃避奴役的爱神》，图卢兹）。在这一届1789年的沙龙展中，还有约瑟夫·韦尔内达到了荣誉的颠峰，他于同年12月去世。

要理解大卫的重要地位，首先必须记住“伟大的绘画”丝毫不管现实主义和每天的时事：大卫用自己的英雄主义、罗马式风格冲击了旧体制下表现骑士风尚的平淡无奇的绘画，冲击了庞贝题材中有些纤弱的新古典主义。他最钟爱的弟子让-日尔曼·德鲁埃（Jean-Germain Drouais）的作品《被囚禁的马里尤斯》（1786年，卢浮宫博物馆）就是最好的证明，可惜这位弟子因突然去世而作品不多。但是，法国大革命的各类事件并没有立即激发大部分画家的创作灵感：于贝尔·罗伯特将《巴士底狱被毁的最初日子》（1789年，卡纳瓦莱博物馆）放置在了自己独特的绘画样式，即视野加宽的废墟场景中，其中显露出的忧郁远远少于对日常生活的爱好。

大卫的盛名并非靠法国大革命，相反，是大卫为法国大革命增添了荣耀。要想知道他的名气究竟有多大，必须追溯

右页：
雅克-路易·大卫
（Jacques-Louis David）
《马拉之死》
（1793年，比利时皇家美术博物馆，布鲁塞尔）。在这幅作品中，我们不知道最应欣赏哪一方面：是真实的情感（大卫在马拉遇刺前一天去拜访过他），准确的布局（马拉似乎从他的裹尸布中重生，沉睡着，然后还会面向着不朽而醒来），还是细节上的巧妙安排（体现了正工作而突然中断的鹅毛笔；平滑的褶痕；表现了凶手夏绿蒂·科尔代给死者的信等等）？或者是技巧如阴暗的背景，有节制的形体雕塑感，不明来源、神秘的明暗对比的光线，融洽、简单而庄重的色彩。人像的塑造、报道性质的作品，在此转化成了伟大的历史画。
摄影：©Giraudon



到《贺拉提乌斯兄弟的宣誓》的空前成功：戴着荣誉的光环回到罗马的大卫在那里用十一个月绘制出了他的代表作，并在自己的画室中展出；罗马人和外国人竞相排队参观，报章也纷纷评论这一国际性的盛事。在1785年的沙龙展中，有六万观众观赏这幅作品。大卫之所以再次展出这幅作品，是对皇室决定的反击：皇室于1787年剥夺了他担任罗马学院院长职

雅克－路易·大卫和他的画室

雅克－路易·大卫
(Jacques-Louis David)
《朱丽叶·维勒纳夫的肖像》
(1824年，卢浮宫博物馆)。这是大卫流放期间创作的世俗肖像画的典范，既有他一贯的风格意识，又有相对的超越：观者的目光会掠过缺乏表情的模特儿，停留在和谐的色彩上(琴谱架和长围巾、椅背上的遮布和帽子上的饰物)，这种和谐在中性的背景衬托下越发明显。画中的道具具有浪漫派的"恰到好处的色调"，隐隐有哀歌之风。
摄影：©J.G Berizzi/RMN



1748年： 雅克－路易·大卫出生在巴黎，由于他母亲的亲缘关系，他是布歇的远房外甥：在他学艺之初，老画家对他呵护有加。

1765年： 大卫进入维恩的画室，然后进入皇家美术学院学习。开始创作肖像画。

1771–1773年： 争取"罗马奖"连连受挫，萌生自杀念头。参加舞蹈演员吉玛尔(Guimard)的府邸装饰工作。

1774年： *《安提奥什的疾病》*赢得"罗马奖"。大卫开办一间自己的画室，规模越来越大，德鲁埃(Drouais)、格罗斯(Gros)、热拉尔(Gérard)、吉洛岱(Girodet)、埃内坎(Hennequin)、维卡尔(Wicar)、雕刻家普里厄(Prieur，在"热月政变"之后被绞死)都在其中。

1780年： 在罗马居住，研究米开朗基罗和卡拉奇兄弟，创作了很多素描。

1781年：《贝利萨留》(里尔)在沙龙展获得巨大成功。

1783年：大卫凭借《安德洛玛刻》一画进入皇家美术学院。

1784-1785年：因私务居留罗马，获得全欧洲的声誉。创作《贺拉提乌斯兄弟的宣誓》。

1789年：在夺取巴士底狱之后举办的沙龙中，获得了成功。当时正处于政治热潮中心。

1790年：大卫加入雅各宾派。他们向他预定《网球厅的宣誓》(后来变成国家订件)。创作《特吕戴纳夫人的肖像》。

1791-1793年：大卫在废黜路易十六的史称"科尔得利"请愿书上签名。在国民公会中担任巴黎议员，投票赞成处决路易十六。他是公共安全委员会和公共教育委员会成员，并负责重组卢浮宫。组织安排雅各宾派的节日。

1794年：大卫在一月的国民公会上当选为主席(十五天一轮)。罗伯斯庇尔下台，当时大卫因病缺席。第一次入狱；创作《在卢森堡的自画像》。

1795年：第二次入狱。出狱之后，大卫回到画室(格罗斯、安格尔、格拉内[Granet]、伊萨贝[Isabey]等人仍在)，并在卢浮宫中重新找到了自己的位置。绘制许多肖像，如《塞里兹阿夫妇》(卢浮宫博物馆)、《德·韦尔尼涅阿克夫人》(卢浮宫博物馆)。

1800年：此后获得拿破仑的保护，但大卫仍保持自己的独立。他以前的学生、前巴贝夫分子托皮诺·勒布朗，牵连进一桩"恐怖分子"(新雅各宾派)阴谋中，被处绞刑。

1812年：创作《拿破仑在他的办公室》(华盛顿)。

1814年：完成《莱奥尼达斯在温泉关》(卢浮宫博物馆)。法国大革命初期酝酿，1802年开始创作。

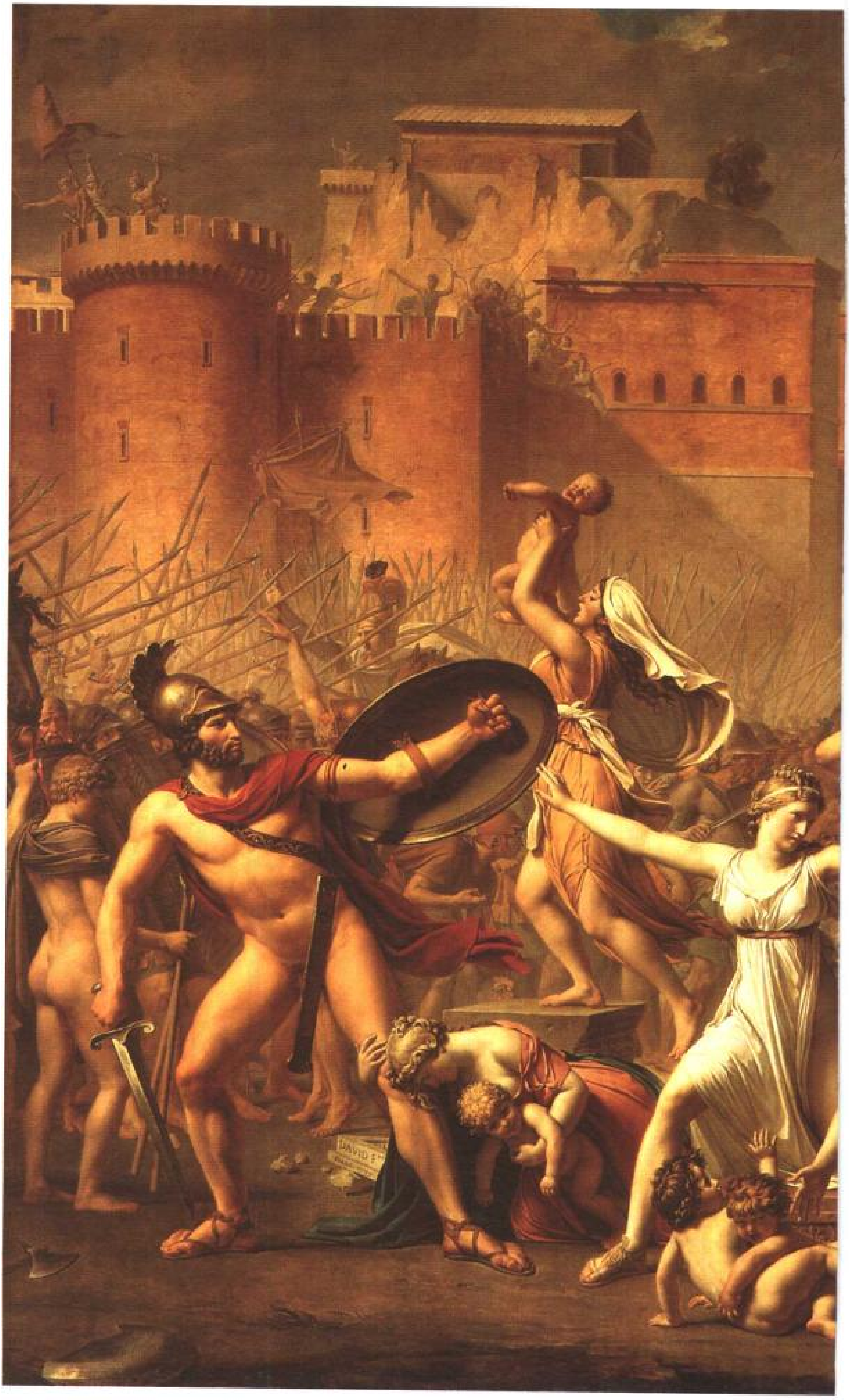
1815年：大卫梦想流亡罗马，但教皇庇护(Pie)七世禁止他进入罗马。定居布鲁塞尔(席里柯[Géricault]在此拜访过他)。创作《西埃耶斯的肖像》(1819年，剑桥，麻省)。绘制一些神话题材的作品：《阿喀琉斯的愤怒》(沃斯堡)、《爱神与普绪喀》(1817年，克利夫兰)等。他的作品获得巴黎公众的欣赏，但评论界不再理睬。

1825年：大卫在布鲁塞尔去世。查理五世禁止将他的遗体运回巴黎。他那殷实的画室在一片混乱中被清空。

弗朗索瓦·格拉内
(François Granet)
《山上的三位一体城和美第奇别墅》
(1808年，卢浮宫博物馆)。从一种非常乡野化的视角展现罗马：既不夸张，也不追求肤浅的诗情画意。观众的目光被引向体积与透视之间的关系(方尖碑、楼梯)，引向照明的清晰，几乎是风云密布的天空尤其突出这种清晰。
摄影：©RMN/Jean



雅克-路易·大卫
(Jacques-Louis David)
《劫夺萨宾妇女》
(1799年，卢浮宫博物馆)。虽然大卫喜爱"哲学型画家"普桑，但他没有采取普桑的方式去处理这一题材。在普桑的作品中，表现的是与原始性欲相联系的暴力，而大卫则挖掘劫夺之后可能滋生的情感因素：萨宾人来抢回自己的姐妹，但她们已为人妻，甚至已是人母。向"考古家"们(温克尔曼，哈弥尔顿[Hamilton])借用的细节安排在水平展开的构图中，其中裸露的躯体如同在戏剧舞台上一样被照明，令人想到波伦亚画派。
摄影：©RMN/R.G. Ojeda




ROMA

务的机会，而他认为由自己担任这一职务是名正言顺的。这幅作品的主要力量是悲剧性的：与来自两边的照明形成反差的是背景处巨大的黑色阴霾，预示着死亡；它的力量也是理想化的：贺拉提乌斯兄弟中有两位都用左手宣誓，根本无视真实性原则。他们的身体尽管强壮，却都被某种内心的震撼激活，乃至给人悬在空中的感觉。这幅作品在1789年获得了与1785年同样巨大的成功。

大卫的绘画作品相对较少，主要从事肖像画创作，表现手法十分出色。但在1790年，他主动提出并获准绘制一幅纪念“网球厅的宣誓”的作品。其实他根本无需太多的坚持，“他的天才使他走在了大革命的前面，”国民议会如是说。这幅巨作标志着他热衷于政治，但后来并没有能够完成——只留下许多出色的素描，其主要原因不在于政治上的风云变幻(随着事态发展，某些变得不受欢迎的人要被清除)，而在于画家的美学选择：大卫曾真诚地提醒国民议会，他的画蕴涵一种纪念意义，而非表面上的确切记录。他的盛名丝毫没有因这幅作品未完成而衰减：它遮蔽了苏维、甚至文森(Vincent)的光彩。文森的新古典主义风格寻找跟艺术的希腊起源之间的接触，如《宙克西斯与克罗托内的女儿们》(1789年，卢浮宫博物馆)，后来过渡到一种肤浅的浪漫主义阶段，如《纪尧姆·泰尔与格斯勒》(1795年，图卢兹)。从1880年起，文森开始创作巨幅画《金字塔之战》，现在只留存一些素描和草图(分藏凡尔赛宫等地)。

与此同时，大卫向皇家美术学院发起攻击。大卫在1792年9月当选为国民公会成员，成为革命庆典(1793年庆祝“博爱”，1794年庆祝“至高无上的人”)的组织者。他没有因此而耽误绘画。他为一些“为自由献身的烈士”绘制遗像，如《马拉之死》(1793年，布鲁塞尔)、《圣法尔若的勒·佩尔捷》(原画已毁，只存一幅版画和一张旧的素描)、《小巴拉之死》(1794年，阿维尼翁)。他按古代方式，将巴拉画成裸体。他的《1790年的自画像》(佛罗伦萨)已把自己画成一个沉思的观察者，而非实践者。他还创作了许多肖像，如《德·帕斯托莱夫人》(1792年，芝加哥)、《沙尔戈兰夫人》(卢浮宫博物馆)。

在“热月政变”之后，大卫两度入狱(他与罗伯斯庇尔过从甚密，而且为自己做的辩护很糟糕——称自己只是出于“盲目”)。1797年，波拿巴拜访画家。法兰西研究院恢复以后，他成为第一批院士之一。他归附雾月革命，但毫无热情。

雅克-路易·大卫
(Jacques-Louis David)
《波拿巴穿越伟大的圣贝尔纳之山》
(1800年，马尔迈松和普雷奥森林城堡国立博物馆)。在弟子们的帮助下，大卫将这一真正史诗式的人物(岩石上刻有各位意大利征服者的名字，而一般来说应该是画家的签名之处；风雪交加的背景等等)总共绘制了五幅。这种在准确(服装参照拿破仑在马伦戈所穿的服装)与抒情性(拿破仑当时并不是骑在马上，而是在一头骡子上！)之间达成的妥协，其力量在于大卫成功地给予这种妥协以统一的风格，并利用了刚刚肇始的浪漫主义拿破仑的传奇。
摄影：H.Josse
©Arch.Larbor/T

1799年，历时儿年创作而成的《劫夺萨宾妇女》标志着大卫艺术的明显转变。他一贯有力的宽笔触与薄涂的透明色从此以后以一种更细腻、更透明的手法表现出来。这幅作品可以被看做是对国家和睦的呼吁，在展出时收费，五年之内，参观者超过三万六千人，每人购买约两个法郎金币的门票。在观众身后还安放了一面巨大的镜子，让他们进入场景之中。

大卫反对学院派时，斥之为“被教条、死板所统治”。他的画室是全欧艺术家趋之若骛的地方，因而拥有众多极其优





弗朗索瓦·热拉尔
(Francois Gerard)
《雷卡米埃夫人像》
(1802年，卡纳瓦莱博物馆，巴黎)，画内的装饰可以视为对模特儿情感上的孤独的一种谨慎的暗示。这一装饰跟放任的姿态与娇羞的诱惑形成对比。这幅作品的成功之处正在于营造出了这种欲遮还显的私密气氛。
摄影 ©Giraudon

秀的学生，他的指点使其中某些人成为了大师。

热拉尔(Gérard)的情况就是这样，当他1793年回到罗马时，大卫使他避免了被召入伍。他首先创作装饰图案，随后在很短时间内成为知名的肖像画家。他微妙地处理了一个古典的情感主题《普赛克与爱神》而名声大噪(1789年，卢浮宫博物馆)。

1789年获得"罗马"头奖的吉洛岱(Girodet)也是如此。他从意大利运回的画作在巴黎博得了同样的赞誉，其中包括1793年在沙龙展出的《恩狄弥昂》(卢浮宫博物馆，副本在尼

斯)和《希波克拉底拒绝阿塔克尔科斯的礼物》(1792年，巴黎医学院)。1795年回到巴黎以后，为了谋生，吉洛岱成了一名插图画家，同时还是作家。吉洛岱天性不安，但对自己的个性满怀信心(维尼自他少年时就认识他，称"吉洛岱的眼睛里跳动着火花")。他在1799年引发了一桩新闻：在为巴拉斯(Barras)的情妇——戏剧女演员郎热(Lange)小姐画肖像时，为了报复她拒绝另一幅肖像的做法，将她画得如同在一个愚蠢的仰慕者陪伴下沐浴金雨的达那厄(Danaé)。

最后，我们以从十五岁(1785年)起就追随大卫的格罗斯为例。1793年，格罗斯担心自己坠入平庸，想去意大利深造，获得了大卫的准许。他在意大利的大量创作证明了其兼容并蓄的好奇心。他的机运是在1796年遇到了约瑟芬，她把他介绍给了波拿巴。不久，他就为拿破仑绘制了《波拿巴在阿尔科尔桥上》(凡尔赛宫)。波拿巴将军让他在意大利"寻找"可以掠夺的艺术品，然后让他担任杂志的督查官(1799年)。

然而，我们也必须提到在艺术丰产时期与大卫小团体保持距离的画家们。实际上，很少有人直接反对大卫，即便是南方的保皇党人法布尔(Fabre)。法布尔曾在大卫的画室学画，也承认受到他的影响，如《亚伯之死》(1790年，蒙彼利埃)、《罗马人的仁慈》(1798年，第戎)。而维恩的学生文森则随着当时趣味的变化，摇摆于"国家历史"绘画如，《亨利四世



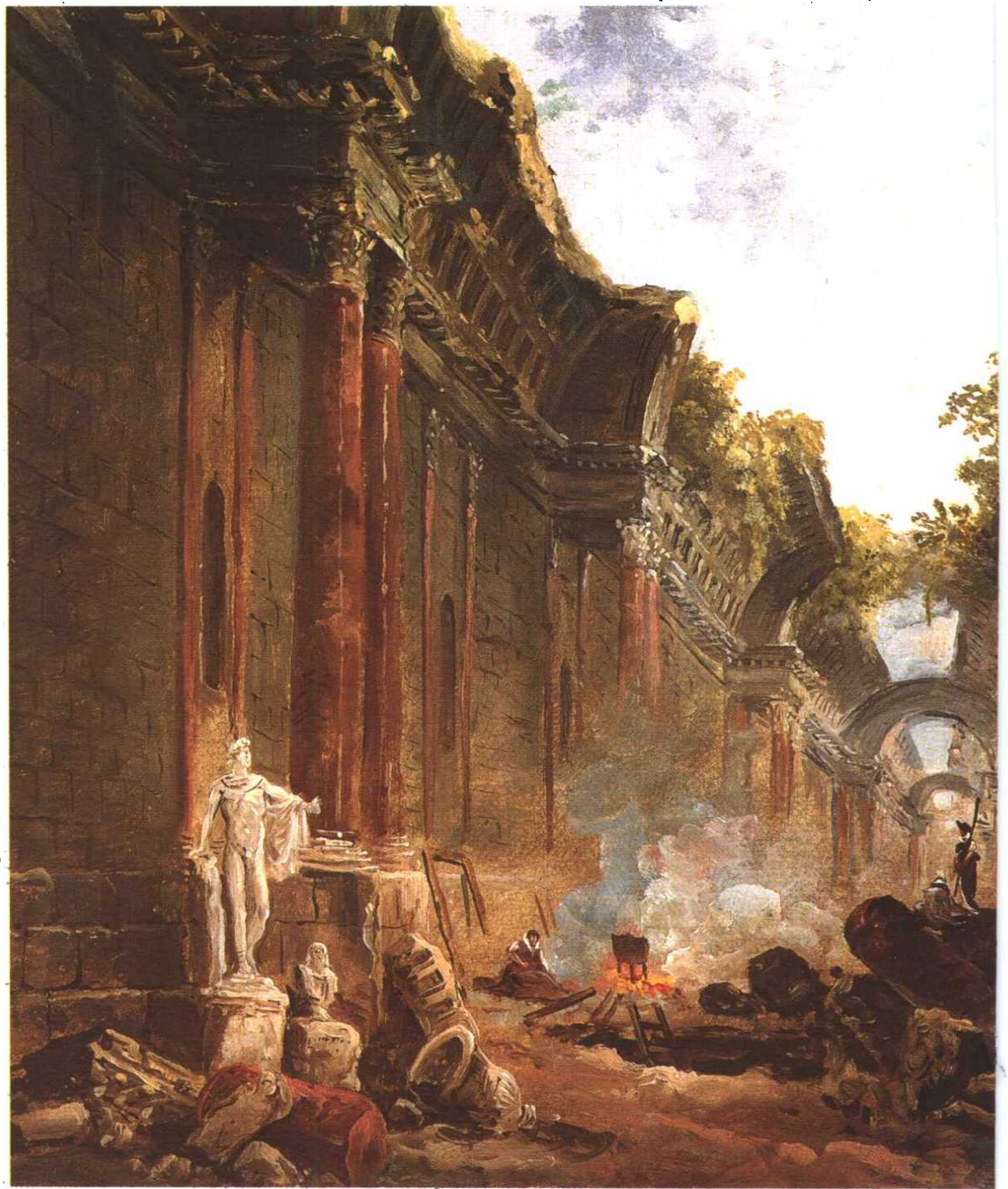
彼埃尔·纳尔齐斯·盖兰
(Pierre Narcisse Guerin)
《马尔库斯·塞克斯图斯归来》
(1799年，卢浮宫博物馆，巴黎)。取材于罗马历史(一个流放者返回罗马时，发现妻子死了，女儿处于绝望之中)。此作品的成功在于其完成的时间，人们在这里看到了对大批归来的流放者催人泪下的暗示。而且这位勒尼奥(Regnault)的弟子似乎在创作完成后才为这幅画取了这个名字。后来，盖兰作为表现悲怆与"凶狠"的大师地位得以确立。
摄影：H. Josse
©Larbor/T



让-巴普蒂斯特·勒尼奥
(Jean-Baptiste Regnault)
《自由或死亡》
(1795年，汉堡美术馆)。对多少有些接近大卫的共和派画家，我们所知并不多，虽然作为反大卫派代表的勒尼奥比别人知名度大些，那主要也是因为他是一位政治寓言画家，真诚而独立地阐释他所在时代的历史。这幅复杂的构图(法兰西的守护神驱退死神，但艺术家为了表现传播共和思想，则借用了永恒的象征)是大胆的，如同一幕歌剧中的道具装置。但是勒尼奥的才华成功地使这些装置在空中漂浮起来，而且整幅画面笼罩在明亮的光线之中。
摄影 R Kleinhempel
©Larbor/T

的一生》(约1787年，枫丹白露和卢浮宫博物馆)和古代题材的作品之间，后者的风格常常很有趣味，但有时显得零散。作为一个大画家，他直到帝国时代还受到喜爱，但后来被人遗忘。至于勒尼奥，他的同代人已经将他看做“反大卫”派，自1780年就名声在外。他的创作灵感取自古代的较之取自16、17世纪意大利艺术家的更少。对寓言的兴趣、在古典主义的构图处理中延续了矫饰主义，以及以暖色调为主的色彩对比，都是他绘画的特征，如《普赛克与爱神》(1785年，芝加哥)、《远古洪水》(1789年，卢浮宫博物馆)、《美惠三女神》(1799年，卢浮宫博物馆)。他顺利地度过了这段混乱时期，成为拿破仑的官方画师，同时没有放弃他那些复杂的形式、柔滑的立体感和令人惊愕的创意，他将这些融入肖像画(尤其是妇女像和儿童像)、“主题”画和神话题材的裸体中。他的弟子盖兰(Guérin)代表一种更奇特的情形。1797年，盖兰因《小加图之死》获“罗马奖”；两年后，他的《马尔库斯·塞克斯图斯归来》获得巨大成功；1800年，《欧律狄刻坟头的俄耳普斯》(奥尔良博物馆)进一步扩大战果。辛辣而阴郁的风格使得盖兰成为反大卫派中最接近大卫的画家。如果说他那些最美的画作是戏剧性的，那勿庸置疑，因为这些作品在力量上完全参照了画家的朋友兼顾问塔尔玛的戏剧舞台布置。

最后要提到的是，许多外省的优秀画家几乎丝毫没有受益于大卫，不管是普罗旺斯人雷阿杜(Réattu)——一位画风有雕塑感的雅各宾派画家(《自由传遍世界》，1798年，阿尔勒)，还是第戎人加涅罗(Gagneraux)——一位奉行准确而明亮的“雅致”风格派的画家(他短暂的艺术生涯主要是在意大利进行的)，甚至还有普吕东。普吕东在罗马学艺期间离群索居(1784-1789年)。在巴黎，他与革命阶层来往，在“热月政变”之后，有一段时期隐居到弗朗什孔泰省(Franche-Comté)。当他刚刚开始自己的职业生涯时(作品《圣鞠斯特的肖像》，1793年，里昂)，就收到许多官方订件，如《智慧女神与真理女神降临地球》(1799年，卢浮宫博物馆)或私人定件(拉努瓦府邸的装修工作，1799年，在蒙彼利埃市画的草图)。他扬名于1798年展出《普赛克》之际，正是那一年，督政府骤然要求画家们“忘掉古代”，而去画”国家民族的题材”。同一时期，普吕东制作了许多别致的装饰图案的版画；他的《弗洛西纳与梅利多尔》后来成为一个最为模棱两可的浪漫主义感性的范例——画中一个僧人搂着一个似已死去的裸女。



1789–1790年：国民议会发布关于艺术作品的集中和保存的第一道政令。博物学家米林(Millin)开始出版《国家文物古迹》。两位院士——大卫和雷斯图(Restout)，发起反对学院式教育的运动，并成立"艺术公社"。

1791年：沙龙展对所有人开放(1748年以来两年举办一次，1793年以后一年举办一次)，八百名画家参展。参观免费，"手册"(目录)收费。

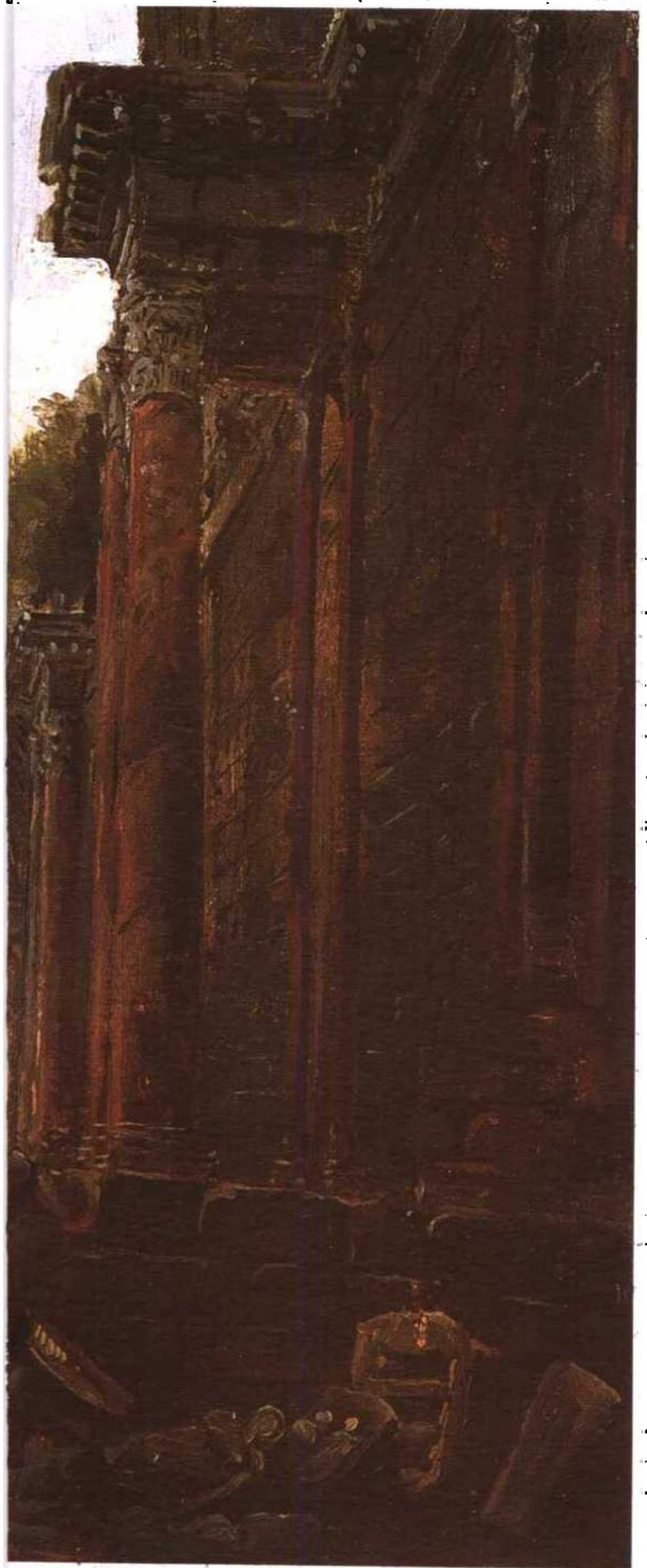
1792年：卢浮宫的艺术"博物馆"最终确定，大卫成为该馆的总监。在他的安排下，好几位艺术家以"专家"管理员的身份住进了艺术博物馆，其中包括弗拉戈纳尔、罗伯特等人。皇家美术学院被取消。罗马学院出现共和骚乱。逃亡贵族的第一批充公财产丰富了"国家遗产"。在画家中展开了各种"大赛"。

1793年：格列高利拟定反对"破坏艺术品"的报告，称"我发明这个词是为了消灭这类行为"。在他之后，国民公会决定创建一个保管室，保管法国的文物建筑。

1794年："艺术公社"在雅各宾派溃散时自行停止。

1795年：重建法兰西研究院，1803年完成重建工作。

1796–1797年：1794年在被征服国家成立的"艺术品疏散所"将艺术品的掠夺扩展到了比利时和意大利，许多艺术家提出抗议(大卫、吉洛德、罗伯



于贝尔·罗伯特
(Hubert Robert)
《想像中变成废墟的卢浮宫大画廊》
为1796年沙龙展送展油画所作的草图。这位被时人称为"废墟的罗伯特"的画家，积极参加了将卢浮宫改造为博物馆的行动，于同年消遣性地提交了一幅《"大画廊"的整治计划》，同时提交了这幅表现一项令人晕眩、异想天开的毁坏工程的作品：这是一种典型的浪漫主义姿态，在这里，滑稽没有位置，只有讽刺。未来被想像为一片废墟，如同已经属于过去。另外，在这两幅画作中，罗伯特特别强调了他的想法在当时的不可实施性（但在接下来的那个世纪中实现了）：即对杰作或者杰作剩下的部分进行从顶上垂直射下的照明。
摄影：H.Josse
©Arch.Labor.

特、卡特勒梅尔·德·昆西[Quatremère de Quincy]、苏夫洛[Soufflot])。

1798年：在巴黎首次展出"艺术品疏散所"掠夺来的大师作品(如维也纳美泉宫的阿波罗神像、拉斐尔、科雷乔、卡拉奇、韦罗内塞、鲁本斯等)。沙龙展中重新设立审查委员会，在第一帝国时期，它将由三位艺术家和两位艺术爱好者组成，在国家公务员、素描家兼收藏家维凡·德农(Vivant Denon)的领导下工作。

1800年："大奥古斯丁"保管室被亚历山大·勒努瓦(Alexandre Lenoir)改造为一座博物馆。

1801年：9月1日，沙普泰尔(Chaptel)政令，决定在外省建立十五家大型博物馆。报章审查制度的建立大大减少了关于沙龙的文章。

1810年：意大利僧侣团体的废除带给法国又一次艺术品的大丰收。

1815年：同盟国要求归还意大利大量作品。法兰西文物建筑博物馆被撤消(1816年)，后由勒努瓦于1825年获命重建。沙龙从此被皇家美术学院(作为皇家研究院的美术部而重建)控制，当时引起强烈抗议。

1837年：泰奥菲尔·戈蒂埃开始发表《沙龙》，1845年由波德莱尔接手。

1848年：暂时取消审查委员会，次年重设。



托皮诺-勒布朗
(Topino-Lebrun)
《卡伊乌斯·格拉古之死》
(1797年，马赛美术馆)。在行将被敌人刺死的那一刻，罗马指挥官让一个忠诚的奴隶杀死自己。这幅作品是表达对革命指挥官格拉古·巴贝夫(Gracchus Babeuf)的敬意，他是画家的朋友，于1796年遇害。画家本人后来也与其他“恐怖分子”(包括雕刻家约瑟夫·切拉基[Giuseppe Ceracchi])一起，被拿破仑下令处决。这幅作品(我们仅知道画家这一幅作品)在很长时间内被遗忘了，有一半还遭到毁坏。强烈的黄昏残照的采光与一种悲剧性的绝望融合在了一起。
摄影：H.Delleuse
©Larbor

乌托邦与装饰

提到法国大革命时期的建筑，很难说有创新。对旧王朝各处的纪念性建筑(尤其是对教堂)的破坏计划或实际的破坏活动很快就被制止了。自1790年以后，国民议会就自许为教士财物的保管者，尤其是被废除的僧侣团体和流亡主教的财产。依据塔列朗(Talleyrand)的一份报告，国民议会决定成立“纪念性建筑委员会”，以满足众多博学者和古代爱好者的要求。在格列高利谴责国有资产囤积者(正是他们在督政府时期成为“黑帮”，并延存下来)的“艺术破坏行为”(这是他按照当时的情形发明的词汇)之后，国民公会提出了一个关于系统地保存被我们今天称之为“文化遗产”的原则。这个决定在1880年得到了具体执行，亚历山大·勒努瓦终于能够在一个废弃的巴黎修道院建立起法国第一家纪念性建筑博物馆。

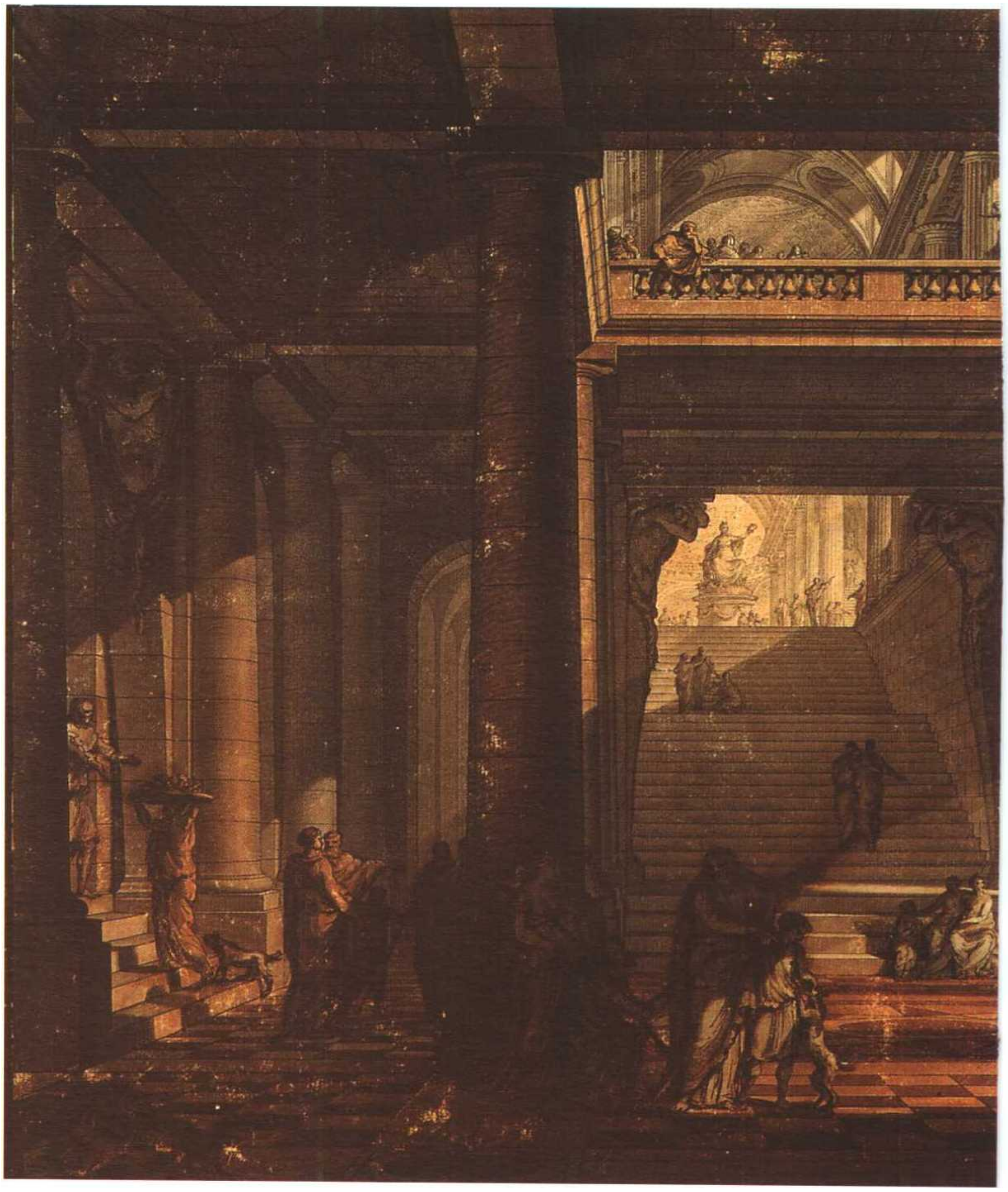
符合时代理想的建筑计划层出不穷，但许多计划只停留在图纸阶段。1787年，皇家美术学院就提请那些迷恋“严峻”风格，并以此为借口陈述各种革命主题的年轻建筑家们注意。大胆的布莱(Boullee)甚至写道：“为了成为建筑家，必须首先做一个画家。”实际上，他的大幅水彩设计图本身就是独立的作品。在路易十六统治末期失宠的勒都，此后再也没有受到关注，而布莱的一味追求宏大的风格则从1790年起无休止地扩展开来。他在纸上为一座幻想中的城市设计了若干巨大的城门，用整整一座山为“至高无上的人”树立纪念碑。

他关于艺术的思想(他于1793-1799年完成了《论艺术》的手稿)影响了后来整整一代人。

具体建筑物的建造更为明智，而且延续了传统。在巴黎(立柱大街的一部分，普瓦耶设计，1797年；勒格朗[Legrand]和莫利诺[Molinos]设计的“植物园”的圆形剧场，1795年)和外省(勒芒的雅各宾广场的布局，1792年；波尔多的某些纪念性建筑；约瑟夫·塞克[Joseph Sec]在普罗旺斯的艾克斯设计的“共济会”纪念碑等等)，当时的建筑留存下来的都很少。奥德翁剧院的建筑师德·瓦伊(De Wailly)在归附了共和国以后，骤然去世。他的葬礼在1798年成为新古典主义设计风格的最



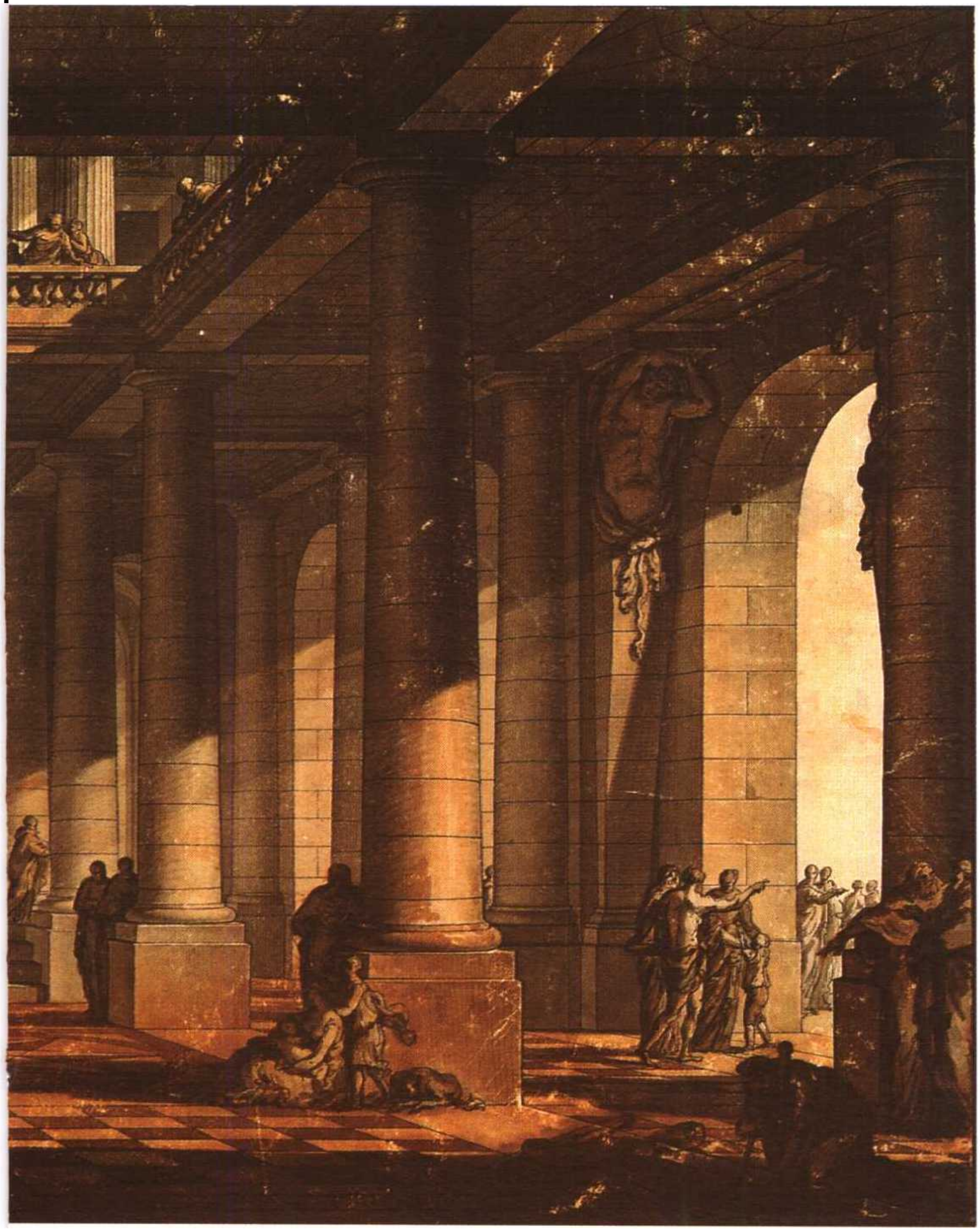
菲利贝尔·路易·德布古尔
(Philibert Louis Debucourt)
《斯达尔夫人的演讲》(约1789年，法国国家图书馆，巴黎)。这是传统叫法，但有误。倚在弓箭上的爱神像足以说明这些衣冠楚楚的人们的真正议题，尽管有几个人表情严肃。德布古尔是一个平庸的画家，他很快改行，将自己的画作转移到彩色版画上去。在这一领域中，他对以白色为主色的和谐以及亮色的敏感，使他成为行将消逝的社会的杰出见证；而其中的优雅已经蒙上了浪漫主义的那种神经质。
摄影：©Giraudon



夏尔·德·瓦伊
(Charles de Wailly)
《为法兰西喜剧院设计的楼梯的透视图》
(1771年)。我们立即可以发现柱子厚重而朴素，繁复而优雅的洛可可已不再风行。但由于德·瓦伊是巴洛克幻觉主义的追随者，他按照在意大利或法国修建的宫殿的样式，将这座剧院的前厅变成了另一个剧场。所以他后来毫不费力地采用了革命的表现手法。
摄影：*©RMN/Michele Bellot*

后一次公开展示：德·瓦伊留下了一个巨大的艺术剧院的设计计划，并为卢浮宫的“方庭”整理工作做了草图。

我们其实可以这样说：真正革命时期的建筑是对节日的组织(这在法国空前绝后)，盛大的节日几乎伴随着每一次大的事件，似乎是对它们进行着持续的纪念。大卫在这方面虽然举足轻重，但是也不应该因此而忘记建筑师们的工作，如德·瓦伊的布景，在一次热气球的庆典中，它将杜伊勒利公园装扮得面貌一新(1796年)。无数的竞赛产生了许多可以实施的设计，虽然因缺乏时间往往没能实现，但使空想设计家勒克(Lequeu)和市政工程师们有了施展其才能的地方。最后，还需提到公共花园的扩展，这样一些工程大约从1770年开始，一直持续到“执政府”时期，其结果是决定性的。即使



在“恐怖的时代”，一些大城市的市政当局也还考虑到这一点。公共花园的演变综合了路易十六时期的英式花园和对古代的追忆(更应当说是对古代的幻想)。在整整一个世纪内，这种风格成为全欧洲的范例，从哥本哈根到意大利，无不效仿。

“寓意”是革命时期绘画和装饰的一个关键性元素。当科辛(Cochin)于1791年首次出版《图像学》的法文修订版时，他拟定的副标题是：《论寓意艺术》。但寓意最主要还是出现在雕塑艺术上。从美国回来的乌东依然故我：他于1789年在沙龙展出杰斐逊的头像；继续平稳地创作妇女和儿童头像。然而，名人(米拉波、罗伯斯庇尔、马拉)的胸像市场是如此繁荣，不断有人请乌东做雕像，所以他自动退出了雅各宾派组织的一次竞赛，仅仅是为了将机会让给一些青年人，如德塞纳或帕茹的弟子弗朗索瓦·马丁(François Martin)。在拿破仑执政时期，已经荣耀加身的雕塑家乌东依然活跃，他先为第一执政官做雕塑(胸像已遗失)，随后为皇帝塑像，一个是官方版本(凡尔赛宫)，另一个则简约得多，皇帝以赫尔墨斯的形象出现，具有一种几乎抽象的魅力。相反，在1790年决定的将圣热娜维耶芙教堂改建成先贤祠的工程中，“寓意”大行其道。这项工程一直持续到1806年(那一

年，该建筑临时性地又恢复了原先的崇拜）。里面的浅浮雕和雕像严格遵从卡特梅尔·德·昆西（大卫的常客，更是温克尔曼坚定不移的追随者）的指导制作。但在这片新古典主义的建筑工地上，缺了一位也许称得上当时最有特色的雕塑家——里昂人约瑟夫·希纳尔（Joseph Chinard），他去罗马进行了一次必要的朝圣以后，就再没有离开过家乡。

跟建筑一样，室内装饰方面也没有更深的变化。路易十六的风格一年一年地改变，特别是受到了英国（切本达尔风格：越来越多地使用桃心花木）和已经在朗布依埃的乳品厂中显露的“伊特鲁利亚”趣味（以褐色甚至黑色为主色）的影响。这种风格被并不贴切地称为“督政府风格”，它在一些建筑中——比方说博马舍1790年雇人修建的内部奢华、外观华丽的房舍——达到了顶峰。我们可以看到这所房子的版画，还保存下来了其中的一大批家具（有雅各布的签名）。向内弯曲的线条，自1770年起就不太明显，在这些家具上，线条就更挺直了。后来出现了繁复的镀金装饰，以迎合“热月政变”之后新贵们的奢华要求。但当时，家具商和细木工人都从意想不到的大批订购中获利，例如雅各布被指派负责国民议会厅的装饰，这一仿大理石和青铜的装饰大量运用了茹伊（Jouy）出产的麻布（自1759年开始生产）和彩色墙纸。在“执政府”期间，暴发户的奢华与某些技艺的衰退形成鲜明的对照，而其实这些技艺为这种奢华也做出了贡献。为了给欧比松（Aubusson）的挂毯业重新注入活力，克勒兹省要求举办一次绘画竞赛，让画家绘制一些“主题”（1798年），计划倒是被采纳了，但是没有下文。

最后必须提到，这一时期对风景画的迷恋有所增强，它已完全融入生活之中，以至于在1796年的沙龙展中，近半数的画作都是风景画。这究竟是为了远离恐怖时代，躲避到牧歌式的大自然中去，还是对忙碌的资产阶级的平庸生活的一种反击？

在欧洲其它各地，尽管时有战争，但趣味几乎以同一种步调变化。在1799年的一篇文章中，歌德表达了对艺术发展命运的一种忧虑；因为当时的艺术只注重对图像的再使用（丝绸、瓷器、陶器），在意大利或其它等地，英国制造商们甚至对赝品古玩（花瓶、小雕塑）进行大规模的复制。处于19世纪晨光中的艺术将乌托邦灵感与考古癖、对未来的梦想和怀旧矛盾地结合在了一起。

宏伟的艺术

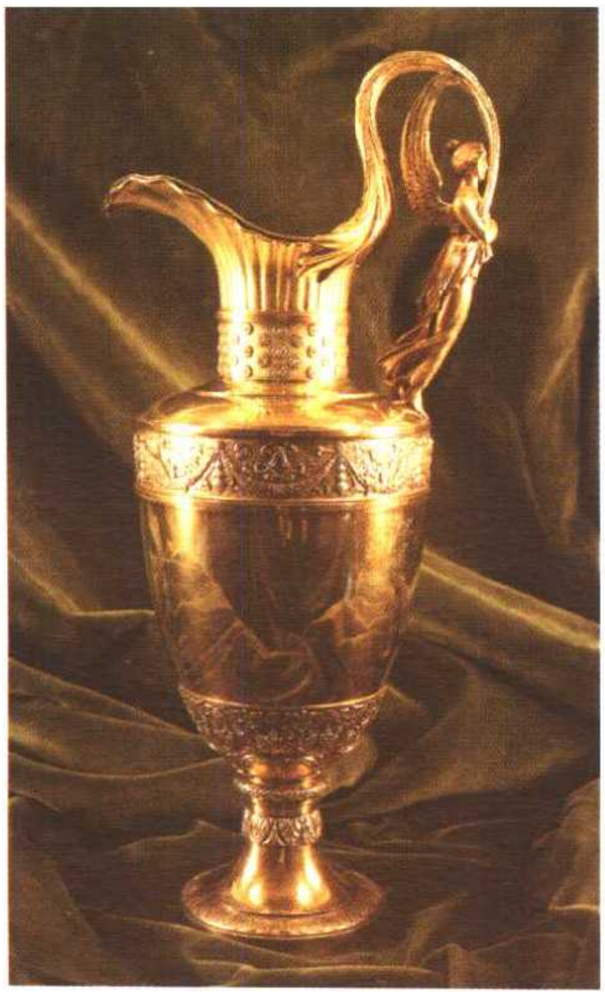
拿破仑窃取权力之后，很快由执政官变为皇帝，此后法国对欧洲大部分国家地区发号施令，其力量一直渗透到艺术领域。“崇古”潮流得到加强，尤其在意大利的若干名作被劫掠到巴黎之后——尽管它们常常只是代替原作的铸模，如被埃尔金(Elgin)爵士夺取后运到伦敦的巴特农神殿的檐饰，很快就被画成素描，制成版画(1802–1810年)。爱琴岛的古代大理石在发掘(1812年)之后，运到慕尼黑，也加强了“崇古”之风。

1780年到大约1810年间由福莱克斯曼(Flaxman)为荷马、埃斯库勒斯、但丁、赫西奥德(Hésiode)等人的作品配制的幻象式插图，被不断重印。大卫在翻看福莱克斯曼的一部早期插图集时曾拍案叫绝：“这部作品可以让人画出好多幅油画来！”而安格尔不止一次地从福莱克斯曼纯净、急促而夸张的笔法中汲取灵感。

趣味方面的变化主要是前浪漫主义逐渐让位于浪漫主义。异国情调是它给予浪漫主义的主要馈赠，如埃及、美洲。埃及因拿破仑的远征而变得非常时髦，而夏多布里昂的作品的成功证明了美洲的吸引力。浪漫主义者的感受力在同



方丹和佩西耶
(Fontaine et Percier)
骑兵凯旋门
(1806–1808年，巴黎)。这是对罗马皇帝塞鲁日建在罗马广场上的凯旋门细致然而生硬的模仿，是在帝国时期就对帝国进行颂扬的几个少有的见证之一。它的比例安排是为了能够使用“督政府”劫掠来的四根玫瑰色大理石柱子。
摄影：L.Joubert
©Photeb/T



亨利·奥古斯特
(Henri Auguste)
银质镀金水壶
(1797年，国立马尔迈松城堡博物馆)。奥古斯特是在金银饰器方面的帝国风格的主要创造者之一。在这个水壶上我们可以看到胜利女神双翅弯曲，就像在其它作品中，司芬克斯或者狮身鹰头鹰翼怪兽的弯曲的双翅。在19世纪，伪古代的主题变得越来越可以相互替换。
摄影：Jeanbor
©Larbor/T

时代的人看来主要是“外国的”，而浪漫主义在法国艺术中，历来受到矛盾的解释。使用“浪漫主义”一词的批评源自文学，艺术家们后来时常质疑这种挪用。在别处，尤其是在德国，“浪漫主义”这一术语最后被用来描述一种风俗画，它与德国早期浪漫主义的伟人抱负有天壤之别。

在法国，新权力不乏文化策略：自成立之日起，它就对戏剧和报纸执行了非常严格的审查，使得报纸数量锐减，但在美术方面的审查只是零零星星、时断时续的。拿破仑保护已经确立起荣耀的艺术家：开始走下坡路的维恩在1789年明智地拒绝了丹麦国王和俄罗斯女皇叶卡捷琳娜的邀请，1799年他成为参议院议员，1808年成为帝国的伯爵，最后，这位“法国画派的革新者”的葬礼是在先贤祠举行的。此外，皇家权力欲形成一种宏伟的、泱泱“皇朝”的风格，不惜订购一些具有象征意义的大型纪念性建筑物(凡多姆广场的柱子，由勒佩尔与贡杜安建造于1810年，那是图拉真柱的翻版，但柱子外包了一层1805年的远征掠夺来的青铜；棕榈树喷泉；沙特莱广场等)。它梦想着进行城市规划，而奴性、盲从的时尚将帝国风格传播开去(所谓的帝国风格，就是把督政府和执政府内的“伊特鲁利亚”或“埃及”家具套上绿色，用更笨拙的鹰代替怪兽和狮身人面像)。

建筑当然首当其冲，有两个名字代表了当时的建筑风格：皮埃尔·方丹(Pierre Fontaine)和夏尔·佩西耶(Charles Percier)。1788年，他们一起在罗马出版了一本关于别墅的考古集。方丹在“大革命时期”离开了巴黎，佩西耶则留了下来，于1795年负责装饰歌剧院(当时位于黎塞留大街)，这是当时最为时髦的地方之一。两个朋友重逢后，共同装饰了约瑟芬·波拿巴在尚特雷纳大街的府邸。他们遇见了第一执政官，马上得宠，于是大批建筑的建造都落到了他们身上，其中有些建筑大大改变了巴黎的景致(骑兵凯旋门；金字塔广场和里沃利大街；卢浮宫的一个门厅；对杜伊勒里宫的整治等)。这两位形影不离的建筑师被布莱(Boullée)所吸引：布莱庞大的建筑风格体现在他们的某些设计中(屹立在夏佑山上的罗马王的宫殿)。他们还进行了马尔迈松城堡的翻新工作，大小特里阿农宫的重建，以及整修枫丹白露的初期工作。他们的影响，在1815年之后还通过方丹一个人得以延续，将新

古典主义建筑风格转变为某种“国际性”的风格，也不排除兼容并蓄。在今天，欧洲许多首都的建筑中，都能看到这一风格的痕迹（当然有些建筑是否一定受了它的影响，是值得讨论的）。

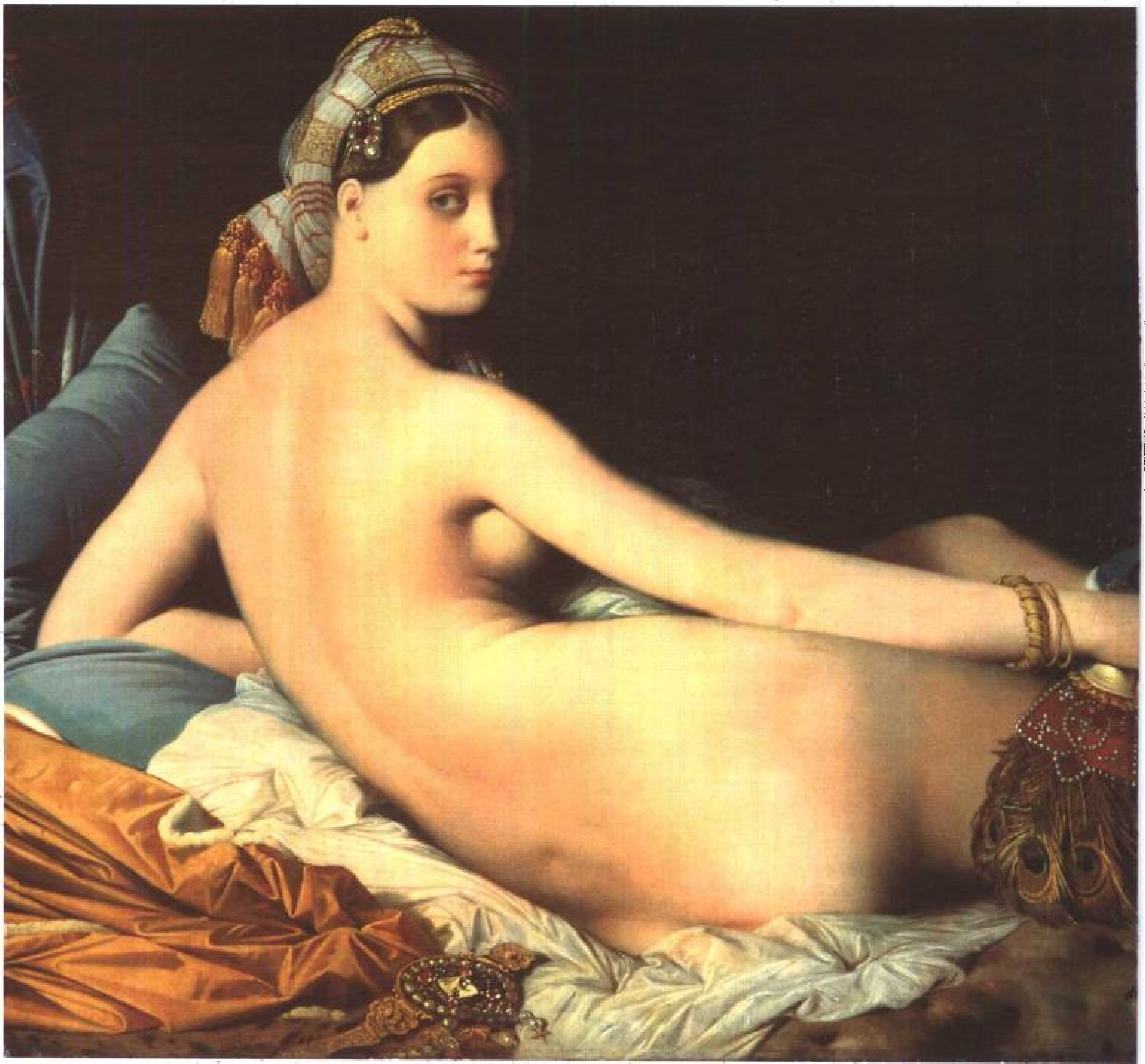
法国的绘画：1800-1815年

1799年，后来发明了蒸汽轮船的罗贝尔·弗尔通（Robert Fulton），在蒙马特尔街展出了一幅全景画——一种英国人的新近发明。这是一幅长百米、高逾十米的画作，在观者四周形成一个圆圈。这种画立即引起了人们的迷恋，先是出现了一大批按这种方式画出的城市图，接着又出现了战争场景画，拿破仑想将它们买下来，运到外省各地去展出。他没能



让·多米尼克·安格尔
(Jean Dominique Ingres)
《里维埃尔夫人肖像》
(1805年，卢浮宫博物馆)。这幅作品采用了一种罕见的外观形状——椭圆形，完全建立在织物的褶皱、体积和圆弧之间的连贯性上，而这一切与其说是精心计算的结果，毋宁说是源自一种直觉。要在这样一幅画中找寻什么心理因素是徒劳的。对双手（这双手的完美令德拉克洛瓦绝望）和面部的处理，使它们如同拥有自己的慵懒的生命，依照的是安格尔特有的、令人困惑的画法，就是没有深度感，但有立体感。
摄影：©RMN/G.Blot

让·多米尼克·安格尔



1780年： 让·多米尼克·安格尔出生在蒙托邦，父亲是装饰雕刻师。他很早就显示出了素描天分，后来成为图卢兹乐队的第二小提琴手（法语中说“业余爱好”时用“安格尔的小提琴”，这一说法其实是一种误解）。

1797年： 安格尔来到巴黎，进入大卫的画室。

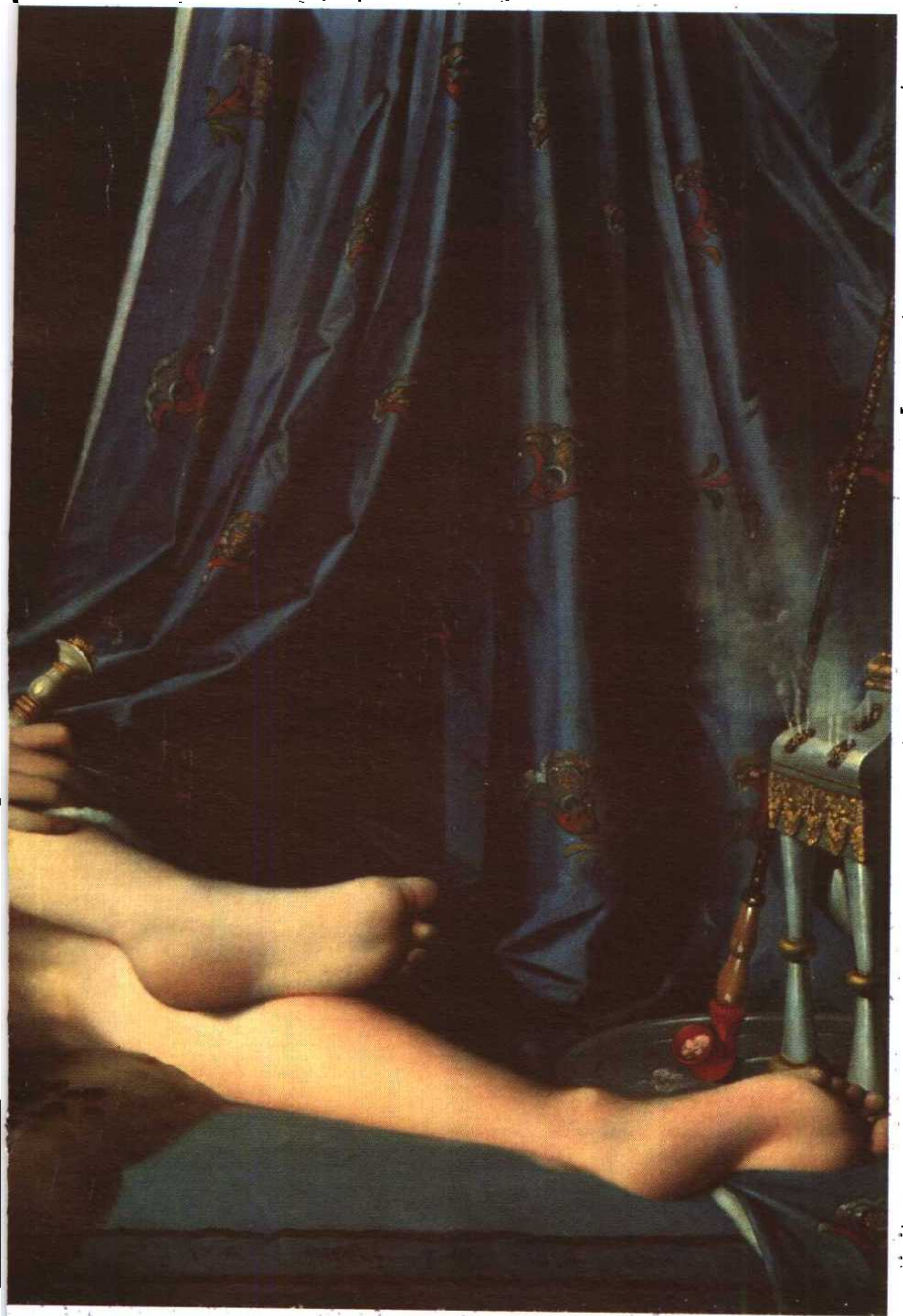
1801年： 安格尔获得“罗马大奖”，但无法去这座永恒之城。后来，在拿破仑的资助下，他终于前往罗马深造（1807年），在那里形成了他自己风格的主要构成因素。他的画作在法国不受欢迎。他在意大利一直居住到1824年。

1814年： 在那不勒斯（为穆拉一家画了许多肖像）和佛罗伦萨逗留。创作了一些小幅虚构历史画（如*《拉斐尔与弗娜里娜》*等）和许多肖像画（如*《巴尔托利尼》*，1820年，卢浮宫博物馆；*《古里耶夫》*，1821年，冬宫博物馆）。在许多素描中，安格尔都采用石墨。生活艰难。

1819年： 创作*《罗歇拯救安琪莉卡》*（卢浮宫博物馆）。

1824年： *《路易八世的心愿》*（蒙托邦博物馆）获得惊人的成功。这是一份省长的订件，也就是王室的订件。画家借此机会回到巴黎，当选为皇家美术学院院士（1825年），开办了一间画室。

1835年： 安格尔在美第奇别墅受到他



安格尔
（Jean Dominique Ingres）
《大宫女》
（1814年，卢浮宫博物馆）：安格尔假装把色彩看做是"可以忽视的装饰"，加深了公众一向对他的不理解和孤立状态；尽管他有官方订件（这幅作品是那不勒斯王后卡罗琳·穆拉的订件），但这幅富有东方情调的、安格尔作品中最具"拉斐尔风格"的裸体画显示出他也是一位色彩大师。因为，假如人物的姿态显得很有可能源自大卫的一幅草图，而这幅草图又源自古代的一座仙女雕像，那么，对肌肤和织物的处理则是纯粹的安格尔风格。
摄影：©RMN

原先学生的热情欢迎。作为管理者，安格尔表现出很大的创造性（图书馆，创立一个考古专业等）。在一次霍乱流行期间，他的冷静和善意赢得了所有人的尊重。他创作了《*宫女与奴隶*》（1839年，剑桥，麻省）、《*安提奥库斯与斯特拉托尼斯*》（1840年，孔代博物馆，尚蒂伊）等。前往乌尔比诺（Urbino）观摩拉斐尔的作品，并前往阿西西观摩乔托的作品。

1841年：载誉返回巴黎。创作出许多上流社会的肖像画，如《*奥松维尔伯爵夫人*》（1845年，纽约）、《*穆瓦特西耶夫人*》（1851年，华盛顿）、《*贡斯夫人*》（1845–1852年，蒙托邦）、《*德布罗意公主*》（1853年，纽约）和许多宗教画，如《*圣餐圣母*》（1841年，莫斯科普希金博物馆）、《*维纳斯*》（1808–1848年，孔代博物馆，尚蒂伊）。

1855年：安格尔向世界博览会送去四十三幅油画参展（这是1834年以来的第一次）。连波德莱尔也向他表示敬意。

1862年：拿破仑三世任命安格尔为参议员，他并未因此减少对自己最后一批巨作的投入。《*泉*》（1856年，卢浮宫博物馆），尤其是《*土耳其浴室*》，是他的曲线艺术和女性形体艺术的巅峰之作（1863年才完成，卢浮宫博物馆）。

1867年：安格尔在巴黎去世。

让·多米尼克·安格尔
(Jean Dominique Ingres)
《斯塔马蒂一家》
(1818年，卢浮宫博物馆)。这是安格尔高超的石墨素描技艺的完美体现：线条精妙、急促而可靠。
摄影：H.Josse ©Larbor/T



安·让·格罗斯
(Antoine Jean Gros)
《1807年2月9日拿破仑在埃劳战场上》
(1808年，卢浮宫博物馆)。如果说在《雅法的鼠疫患者》中，拿破仑是所有视线的焦点，那么，格罗斯的这一幅新的杰作则要求有更复杂的观察。这里要表现的是，一些虽然失败但仍然保留着自己个性的战斗者，最终折服于充满怜悯之心的拿破仑的魅力。这幅作品的前提是皇帝惟一一次对绘画领域的干预：于1810年设立了"十年奖"。画面的组织，尤其是前景的水平铺开的效果，直接影响了席里柯的风格；而后景的光线的反差则预示了德拉克洛瓦。
摄影：©RMN

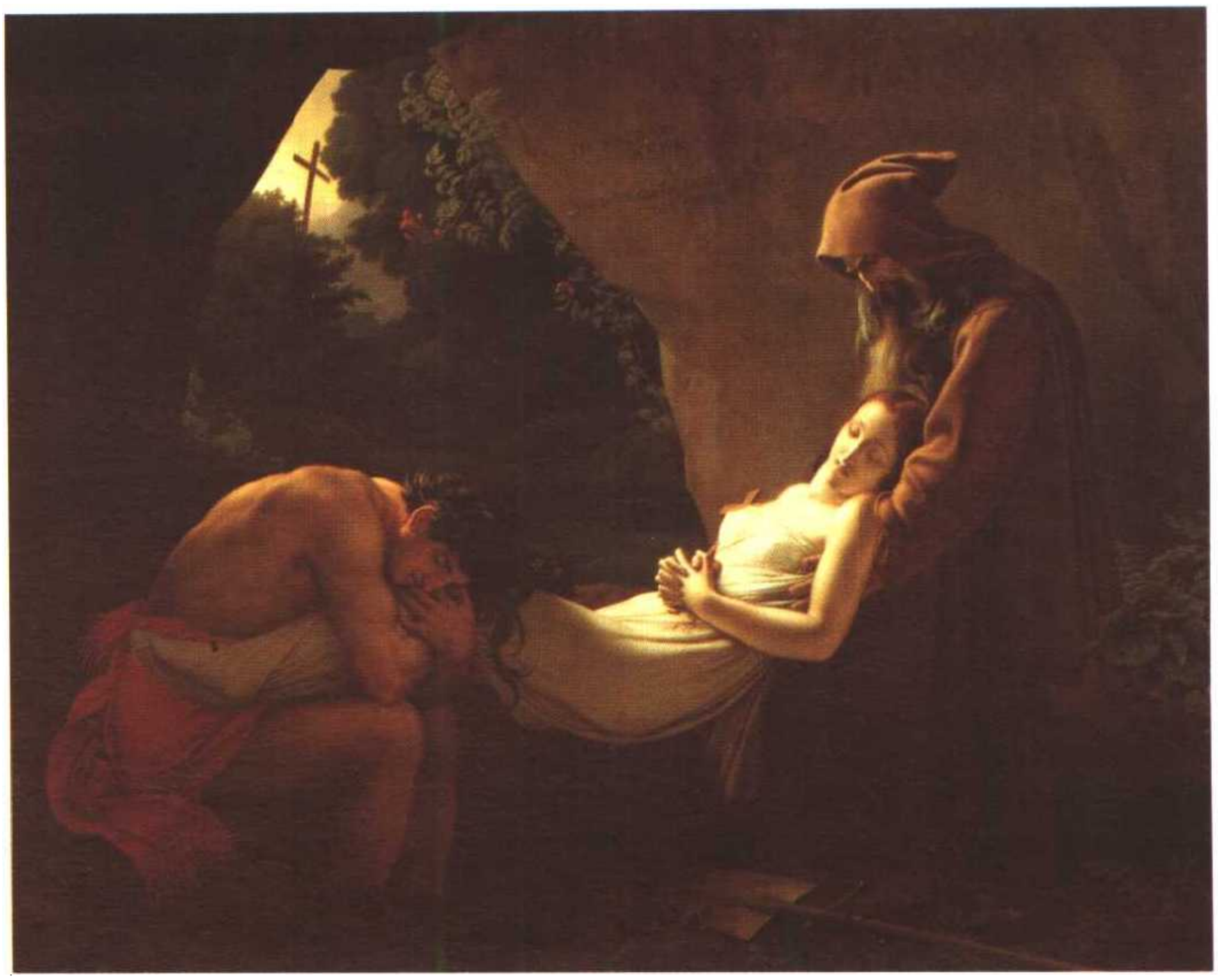


有时间去实现这种形式的宣传，但致力于这类画的画家则不乏其人。

大卫的画室，自从重新开放以后，再度成为最受重视的画室：有人计算过，在他整个艺术生涯中，前后有近四百位画家在他那里工作过。自1804年起，大卫被任命为帝国首席画师，他得到了一个最重要、难以完成的使命——让拿破仑的《加冕礼》传世不朽（1808年在沙龙展出）。这幅长长的横幅画面的制作耗时很长，先是小心仔细的准备工作，然后如同“一整幅油画”一样画出，排场奢华，但也不乏冷冷的讽刺。画家最终选择表现的时刻不是拿破仑从教皇手中接过皇冠为自己加冕，而是他将皇冠放于约瑟芬头上那一刻。然而，大卫的官方艺术家生涯（《分发鹰旗》，1810年）并没有让他如愿以偿成为美术学院的院长。他完成了最成功的几幅肖像画，如《南特的弗朗索瓦伯爵》（1811年，雅克马尔-安德烈博物馆）。自1813年起，他重拾起1802年开始创作的《莱奥尼达斯在温泉关》（卢浮宫博物馆），寓指受到威胁的法国共和国时期和拿破仑时期。



他的画室与革命之前已变得不同。在那里，一些采用行吟诗人风格的“年轻的保皇派”，与更为激烈的“蓄须者”或称“沉思者”团体相对立，后者鼓吹完全回到古希腊，如莫里斯·凯依（Maurice Quai）或者约瑟夫·布罗克（Joseph B-roc），他们的大部分作品已经散佚，也没有必要夸大有人假设的他们对于年轻的安格尔的影响。起步阶段的安格尔处境艰难。由于主要是经济方面的原因，他无法去罗马求学，但他获得了很多订件，其中包括一幅拿破仑一世坐于皇座上的官方像（1806年，军事博物馆，巴黎）。对于安格尔的这些早期习作，批评界表现出令人惊讶的严厉，认为是“哥特式”的，甚至谈及《俄狄浦斯和司芬克斯》（1808年，卢浮宫博物馆）时，也这么说。后来，安格尔终于去成了罗马，从那里继续向沙龙寄去作品，有时被斥为



阿纳·路易·吉洛岱·德·鲁西-特里奥松(Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson),通称**吉洛岱-特里奥松**(Girodet-Trioson)
《阿达拉的葬礼》(1808年,卢浮宫博物馆)。画中那个伤心的"年轻野蛮人"源自希腊-罗马的一个模特儿,而且画中植物几乎毫无异国情调之处。在某种意义上,照亮年轻死者的光线将她在孤独者岩洞中的死亡和次日的埋葬连在了一起。吉洛岱遵从了夏多布里昂小说中的描述,但缩减了文中神秘主义的悲怆。但我们知道,夏多布里昂非常喜欢这幅画。
摄影:©RMN/R.G. Ojeda

"原始的",有时被讥为"中国式的",其中包括他的几幅代表作:《瓦平松的浴女》(1808年,卢浮宫博物馆),以及引起一片嘲讽声的《朱庇特与忒提斯》(1811年,格拉内博物馆,普罗旺斯的艾克斯)。皇家美术学院甚至认为安格尔是在用自己的才能"贬低自己"!他还满足了拿破仑的要求,为他绘制了《莪相的梦》(1813年,蒙托邦博物馆),将北欧传奇中缥缈的人物描画成希腊英雄,体现出这位"古典"画家幻觉性的特点。安格尔几乎成了定居罗马的法国移民的官方肖像画家,他凭着《大宫女》(1814年,卢浮宫博物馆)和《德·塞诺纳夫人》(1815-1816年,南特)达到艺术生涯的顶峰,在后一幅画中,现实蜕变为一种几乎抽象的和谐。拿破仑帝国的衰亡,使安格尔骤然失去了一大批顾客。

相反,大卫的旧门徒成为安格尔的对手。首先就是格罗斯,他在1804年展出《雅法的鼠疫患者》,是拿破仑主义的一次正式宣言,更是这位当时被人视为最伟大的色彩画家的招牌。他立即被归入"浪漫派"中,因为他选择了一些悲哀的主题,如《萨福在勒卡特》(1801年,巴约),或者卢梭式的环境,如《克里斯蒂娜·布瓦耶》(约1801年)。1808年,在大卫的《加冕大典》对面,他展出了《在埃劳战场上》:拿破仑脸色苍白,忧心忡忡,感受着战争的残酷。在这个时期,格罗斯也绘制了一些身体强壮、光彩照人的肖像,如《富尼耶-萨尔洛韦泽》(1812年,卢浮宫博物馆)、《勒格朗将军的儿子》

(1810年，洛杉矶地区博物馆)，俨然以浪漫主义的传令官的身份出现。这是一种充满能量、运动和有力线条的浪漫主义，但殊无灵感(除非将浪漫主义混同为绘画题材的现代性)。仅仅接受订购作画的格罗斯以图画方式记载了拿破仑帝国的历史(《占领埃尔埃斯科里亚尔》，1810年，卢浮宫博物馆)。

然而，与拿破仑的家庭圈子最接近的艺术家还是热拉尔和吉洛岱。前者已经通过在肖像画中灵活巧妙地模仿大卫而一显身手，如《勒尼奥·德·圣让·当热利夫人》(1799年，卢浮宫博物馆)，按照模特儿要求绘制的《朱丽叶·雷卡米耶》(1805年，卡纳瓦莱博物馆)更使他成为明星，而这些要求大卫没有答应。他从欧洲各地接到订件，有八十七幅立像(以及它们的缩微品，现存凡尔赛宫)及许多半身像。有一次他迎合



吉洛岱-特里奥松
(Girodet-Trioson)
《穿过激流》
(吉洛岱-特里奥松为贝尔纳丹·德·圣皮埃尔的《保尔与薇吉妮》所作的插图，1806年，法国国立图书馆)。小说家贝尔纳丹·德·圣皮埃尔在18世纪末名气极大，甚至被选入"国民公会"(但遭到他的拒绝)。他的小说在这幅插图中被一种浪漫主义的方式表现出来：人物不再是故作天真的少年，而是在令人震颤的自然环境中因身体的接触而局促不安的青少年。
摄影：J.-L.Charmet
©Arch.Larbor/T



皮埃尔-保罗·普吕东
(Pierre-Paul Prudhon)
《约瑟芬皇后像》
(1805年，卢浮宫博物馆)。马尔迈松的自然风景在这幅作品中是按约定俗成的规则处理的。这幅名画并不能完全体现普吕东的禀赋，但它也有助于"情感丰富的约瑟芬，憔悴的命运受害者"这一传说的形成。
摄影 ©RMN/Arnaudet

了浪漫主义，应贝纳多特的要求绘制了《莪相招魂》(两个版本：1801年，汉堡；约1810年，斯德哥尔摩)。

吉洛岱更有独特性，也更为独立。他的肖像画受到了大卫作品的影响，但他在其中注入了他特有的内部张力，如《年轻的特里奥松》(1800年，卢浮宫博物馆)、《夏多布里昂》(1809年，圣马洛)。他的艺术在阅读古籍中得到滋养，但他仍然是人们以"月光般的"一词来形容的第一位画家，这个词强调了他非现实性和幻想性的一面：不管是《莪相》中幽灵般的、遥远的光线，还是《阿达拉的葬礼》中忠实于原文的、更加凝重的采光，甚至《远古洪水》(1806年，卢浮宫博物馆)中伟大而原始的光线，都可被称为是"月光般的"。但吉洛岱的代表作品还是《恩狄弥昂》，其灵感源自希腊-罗马时期一尊

著名的浅浮雕作品，但弥漫了一种充满激情的梦幻，十分符合该神话主题。1809年，吉洛岱参加了贡比涅城堡的装饰工作。1810年，他应皇室的订购，完成了《开罗起义》(凡尔赛宫)，又一次显示了才华。1814年，他自豪地举办了自己的精品回顾展。此后，他几乎没有改变过创作方式，在复辟时期，继续维持着一种已处于边缘并被视为古怪的新古典主义，直至去世(1824年)。围着波拿巴家族转的还有一些小艺术家，如平庸的肖像画家兼细密画画家伊萨贝(Isabey)，优秀的花卉画家勒杜泰(Redoute)。后者可以与同时期擅长描绘新世界的鸟类的美国画家奥杜邦(Audubon)相提并论。



皮埃尔-保罗·普吕东
(Pierre-Paul Prudhon)
《圣母》
(约1810年，第戎美术馆)。这幅草图集中体现了普吕东艺术的模棱两可性：一方面他在罗马受到国际性新古典主义如安琪莉卡·考夫曼的肖像画的影响，另一方面他试图重新拾起科雷乔的画法，但画中线条的急促、眼睑的现代感性都与古典式的轮廓形成反差，从中既可看出他不知所从，也显示出他的才能。
摄影：©Lauros-Giraudon

另一个宠儿是普吕东(Prud'hon，1805年创作《约瑟芬皇后像》，藏于卢浮宫)。普吕东在他那个时代是孤独的，有时，很难让人好好欣赏(他的许多作品遭受了时间的破坏和不谨慎的涂抹)。普吕东自如地将一种带有对科雷乔以及17世纪回忆的痕迹并入有矫饰倾向的新古典主义，如《维纳斯与阿多尼斯》(1812年，伦敦)、《被风神劫持的普赛克》(1805-1814年，卢浮宫博物馆)，与一种充满了预感的悲剧性浪漫主义，如《正义与神圣的复仇女神驱赶罪恶》(1808年，卢浮宫博物馆)，融合在了一起。这位优秀的素描家(保存下来的作品超过三百幅)不仅设计皇室的家具(卡纳瓦莱博物馆)，还留下了一些手法高明的肖像画(《维旺-德农》，1812年，卢浮宫博物馆)。此外，还必须提到盖兰(Guérin)坚持不懈的艺术生涯，他无需请求就有订件上门，他可以在各种主题中精挑细选。1803-1805年，他住在罗马和那不勒斯。回国以后，他很少创作拿破仑题材的作品，而更喜欢为一些富裕的外国客户创作优雅、有时不乏艳情的古代主题的作品，如《阿闵达斯之墓》(1808年，卢浮宫博物馆)、《司晨女神奥洛尔和塞法尔》(1810年，普希金博物馆，莫斯科)、《伊丽斯与睡梦之神墨耳甫斯》(1810年，冬宫博物馆，圣彼得堡)。在复辟时期，这位勒尼奥的学生创作了《埃涅阿斯向狄多述说特洛伊遭受的不幸》(1815年，卢浮宫博物馆)，最后一次展现出自己的才华。这幅画中倦慵的氛围，与其说是维吉尔式的，不如说是浪漫主义的。此外还有《普里阿摩斯之死》



安东尼奥·卡诺瓦
(Antonio Canova)
《爱神之吻下复活的普赛克》
(1787年，卢浮宫博物馆)。这个主题源自阿普雷(Apulée)的文本，已被进行过无数次的处理。它在卡诺瓦这里得到了更新。当普赛克从地狱取回一盒送给维纳斯的香水时，好奇心驱使她打开了盒子，一股致命的气体从中逸出。这是普赛克与爱神最终会合之前的最后一轮"考验"，幸而爱神及时赶到，使她重生。这一组像的含义对于当时有着良好教养的世俗公众来说，还是可以理解的，所以作品获得巨大的成功。其实，巧妙的交叉运动与毫不乏味、令人怦然心动的精致，使这一成功当之无愧。
摄影：©Dagli Orti/T

(1822年，昂热)，是一幅未完成的油画草图，波德莱尔盛赞其中隐秘的激情和奇妙的删繁就简的能力。他有一间重要的画室，席里柯、德拉克洛瓦、西加隆等人都出于此画室。最后，如果我们要试图对这个时期的绘画作一个概括的话，必须指出一点：拿破仑长期选择"国家"主题(对格罗斯的宠爱就源于此，他将整体的狂热跟细节的、已经是现实主义的准确性结合在一起)，同时又拒绝由学院派和大卫培育出来的寓意化、"理想化"。这两者之间存在着一种距离(这种距离说到底对自由是有利的)。处于独裁体制之下的各种画室，人满为患，可以保持一种几乎完整的独立性(确实这一独裁体制也没有时间去监督它们)。这种独立性也许并不像人们有时侯说的那样，使当时的思想完全转向浪漫主义(我们已经看到，在1800年左右，浪漫主义已经很好地容忍了新古典主义，并与之和睦共处)，但这种独立性确保了源自多种灵感的、表现方式多样的优秀作品的存在。

新古典主义的雕塑

复辟时期，浪漫主义受到新古典主义某种意义上的压制，新生的浪漫主义在欧洲的其它地方更自由、更迅速地传

播。意大利是一个特例，它的命运在后来的十五年中仍然与波拿巴家族密切关联。世纪末军队的来来去去，小国首都的各种严重危机并没有阻止艺术的繁荣发展。新古典主义(也是国际范围内)的两位伟大的雕塑家都是在罗马完成的艺术教育：意大利人卡诺瓦(Canova)和丹麦人托瓦尔森(Thorvaldsen)。

今天，卡诺瓦以他几近全裸的人像《波利娜·波拿巴》(1808年)而闻名，当时可是恶评如潮。他的职业生涯在建造教皇克雷芒十四在罗马的纪念性建筑(1787年)之后就已变得非常复杂。他的《爱神与普赛克》(1792年，卢浮宫博物馆)使他一举成名，其中表现的不乏感情的色情已经是浪漫主义的因素。起先，他拒绝了拿破仑的多次邀请。到了巴黎以后，他不断抗议法国人对意大利艺术瑰宝的剽窃。他创作的两座拿破仑巨型雕像(1804–1811年，米兰和伦敦)标志着其“罗马”风格的终止。巴特农神殿的大理石的发现令他震惊，在其影响下，创作了一些英雄主题，如《忒修斯与半人半兽神》(1819年)。自此以后，他风格大变，变得更加宁静，在建筑中也是如此。他在靠近特雷维兹的家乡修建了一座“神庙”和一座颂扬自己荣耀的“石膏殿”(约1819年)，都是这种风格的体现。他的名声差一点被托瓦尔森所掩盖，后者自1812年起成为罗马最著名的雕塑家，直至其衣锦还乡，荣归故乡哥本哈根。在我们现在看来，他的作品冷冰冰的，独创性不如卡诺瓦，尤其是在他处理宗教题材时。在这两人的作品中滋生出了一种雕塑中的学院派，有创新力的艺术家与之争斗，互有胜负。



贝特尔·托瓦尔森
(Bertel Thorvaldsen)
《该尼默德斯》
(约1830年，哥本哈根国家博物馆)。这是一个英俊的特洛伊少年(我们注意到他戴着弗里吉亚帽)矫饰而生硬的雕像。他在为朱庇特斟酒，朱庇特未现原形，而是以鹰的外表出现，他正是化为鹰掠走了该尼默德斯。其实，这位丹麦最富盛名的雕塑家在塑造小尺寸的优雅女体时更为成功，但他本人只把它看做是一种消遣。
摄影：©托瓦尔森博物馆/T

德国的浪漫主义

从时间上来看，浪漫主义首先发轫于德国，但它主要是一种文学、哲学现象，跟“启蒙”哲学和“狂飙突进”运动的双重“末势”交织在一起。因此，德国艺术非常依赖理论探讨，这些探讨围绕着古代作品的研究者和版画制作者展开。1796年，画家卡斯滕斯(Carstens)在罗马骤然去世，歌德将他视为早熟的天才。他在哥本哈根与托瓦尔森师从同一位老师——新古典主义画家阿比尔佳德(Abildgaard)。在申请到了普鲁士国王的一笔奖学金后，他前往意大利学习。这一选择表明了他所关注的问题：在罗马，他放弃了绘画，投身于素描。在他看来，惟有素描能够表现出已被学院搞得面目全非的、希腊神话源泉中的“野性”。

这一回归根源的愿望起初将德国绘画引向与公众趣味相距甚远的方向，如希克(G.Schick)的《阿波罗跟牧羊人在一起》(1807年)、科赫(J.A.Koch)的《带有彩虹的英雄景色》(1815年)，以及卡尔斯鲁厄(Karlsruhe)。到了菲利普-奥托·龙格(Philip-Otto Runge)的画笔下，已去尽了蒂施拜因(Tischbein)作品《田园风光》(1812年)中持续借用的古典主义风格。他的作品试图对“世界的永恒节奏”作出回应，他借助色彩和毕达哥拉斯的几何学，赋予色彩圆圈以及色彩互补

卡斯珀·达维德·弗里德里希
(Caspar David Friedrich)
《林中修道院》
(1809年，夏绿蒂宫，柏林)，这位德国最杰出的浪漫派画家的所有作品都是关于空间的遐想、人的思想跟“上帝”(多少等同于“大自然”)的距离以及它们之间可能存在和解的沉思。同时代的作家海因里希·冯·克莱斯特(Heinrich von Kleist)认为他的绘画使人“无法闭上眼睛”。在这幅作品中，墓地引向枯死的树木和一座弃置的修道院，但它残存的尖形穹隆依然占据着画面的中心位置。
摄影：©AKG Paris



卡尔·古斯塔夫·卡鲁斯
(Carl Gustav Carus)
《旅行山脉的岩石》
(1826年，州立艺术博物馆，德累斯顿)。这幅作品中当然可以看出作为地质学家兼画家的细致，他将一种奇特的自然地貌形诸于画。但是作为时间流程和宁静标志的古怪的三座岩石，跟老朽的树木——或因肃杀的冬日而落尽枝叶，或被人悲剧性地砍伐(位于前景中)——形成反差。
摄影：©Lessing/Magnum



原则以一种最理想的表达。遗憾的是，伦格留存下来的几件作品，如《圣族的休憩》(汉堡)，离他的雄心相距甚远。德国最著名的浪漫主义画家是卡斯珀－达维德·弗里德里希(Caspar-David Friedrich)，他也是一位理论家，在孤独中度日，并在近乎精神错乱的状态下去世。但他掌握一种完善细致的技巧，使他反复绘制的景色，常常脱离空间感和透视——即使偶尔出现空间感和透视，也仿佛是为了帮助说明它们的虚幻性——从而具有一种独特的吸引力。这种完善细致的技巧甚至超越了他画中那些奇异的、有时在与无限相对抗的小人物，如《海滨僧人》(1809年，柏林)、《林中修道院》(1809年，柏林)、《白垩峭壁》(约1819年，温特图尔)、《为冰块所阻的海船》(约1823年，汉堡)。他的艺术由卡尔－古斯塔夫·卡鲁斯(Carl-Gustav Carus)继承、深化，手法变得不是那么疯狂。卡尔－古斯塔夫·卡鲁斯是位博学的医生、歌德忠实的通信者，也是一位谦虚、真正的画家，作品有《月光下的画室》(1826年)。但是，这个时代，作为浪漫主义关键所在的"内在性"已经枯竭，让位给一种所谓的"稳健派"风格，使中欧出现了一大批现实主义的小幅图画(1820-1848年)。

自1810年起，一些青年艺术家聚集起来，反对僵化的学院式教育。他们离开维也纳，前往罗马的一个修道院。在那里，他们自名为"拿萨勒派"，从历史上抹去拉斐尔以及所有随后的人，然后带着他们自信的无知，去"革新"艺术。也就是说，他们投身于一种小气的绘画意识中，以粉石为主，其中既无真情，又乏心灵，黑格尔和歌德把他们视为"过分虔信

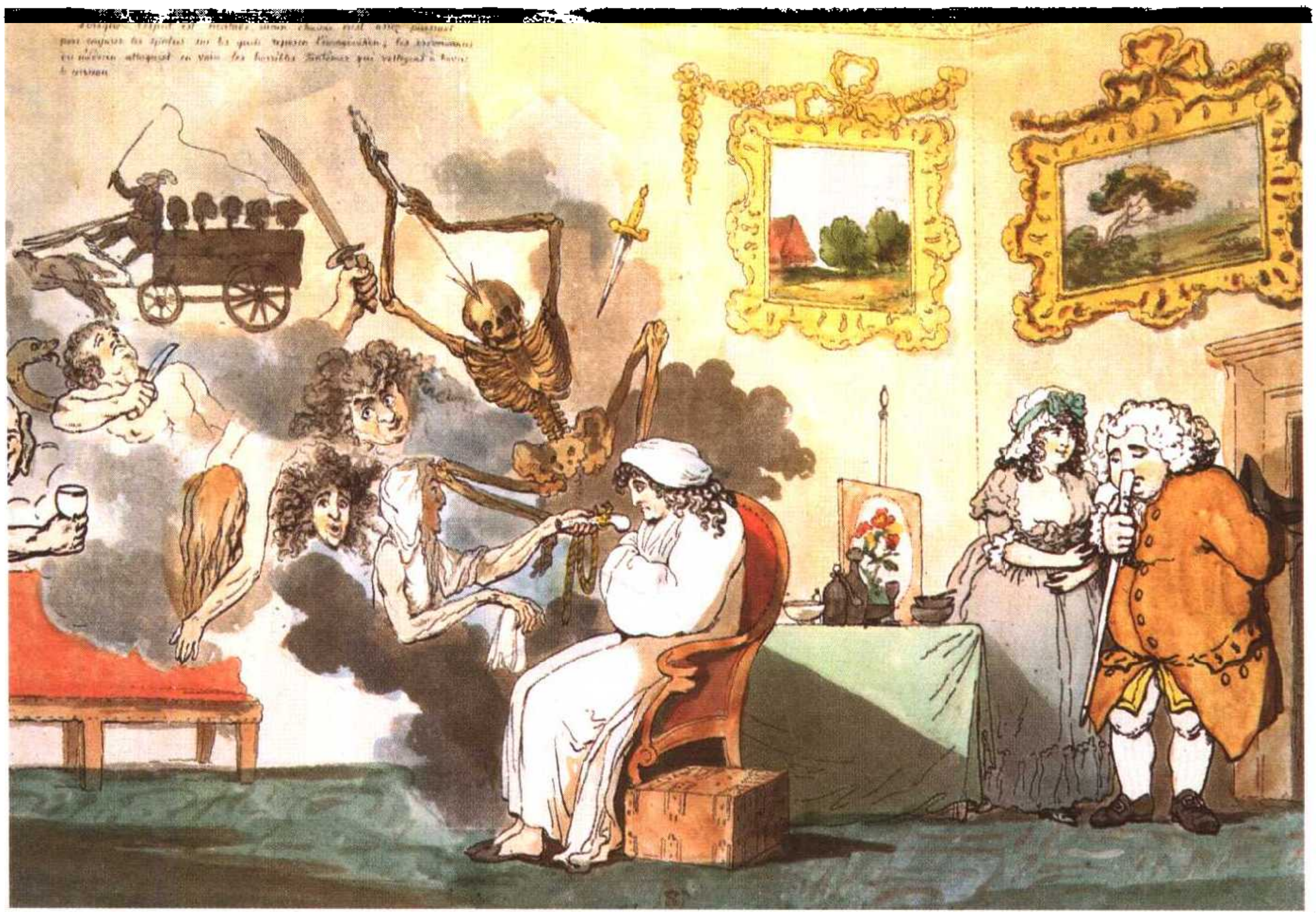
者"毫不为过。不久之后，他们中的某些人开始从事装饰(壁画、彩绘玻璃等等)，先是在罗马和慕尼黑，后来又在维也纳或柏林，业绩糟糕透顶，存留下来的非常少。

英国的绘画

18世纪中叶，对于莎士比亚和弥尔顿的兴趣在英国艺术界再度兴起，如约翰·伦奇曼(John Runciman)的《暴风雨中的李尔王》(1767年，爱丁堡)。主要是英国浪漫主义文学中的新古典主义一派(济慈)对于造型艺术的诉求做出了回应，但是整个运动受到了研究"崇高"的哲学家、理论家埃德蒙·伯克(Edmund Burke)的影响。他的弟子，画家詹姆斯·巴里(James Barry)，后来成为一个不为时人理解的先驱，于



托马斯·劳伦斯爵士
(Sir Thomas Lawrence)
《戴安娜·利芬公主肖像》
(约1812－1820年，塔特陈列室，伦敦)。在几年之中，托马斯·劳伦斯为欧洲各国的王室或者名人绘制肖像。从雷诺兹那里借用来的几个绝招甚至使他很早就接替了后者在宫廷的位置，后来又接替了其在皇家美术学院的位置。他的高超技艺无可挑剔，但十分肤浅，使他被列为浪漫派艺术家。对此，他自己想都没有想过。
摄影：©Artephot/Bridgeman



托马斯·洛朗
(Thomas Rowlandson)
《疑病症患者》
(法国国立图书馆)。
疑病症是一种精神错乱，并非什么前浪漫主义的特征，但在洛朗森的嘲讽精神中体现出来。在这幅作品中，画家使用一种挑衅、通俗的风格来表现，并有贺加斯(Hogarth)的痕迹。
摄影：L.de Selva
©Arch.Larbor/T

1799年被皇家美术学院开除。

自同一时代起，科曾斯(Cozens)父子(父亲亚历山大·科曾斯和儿子约翰·罗伯特·科曾斯)完全革新了水彩画的技法(尤其是在风景画中)，使水彩画获得了艺术的尊严，他们影响了后来的透纳(Turner)。在皇家美术学院，庚斯博罗(Gainsborough)的去世(1788年)让他的对手雷诺兹(Reynolds)独霸天下。雷诺兹将自己对米开朗基罗的崇拜(这出现在一位四平八稳的艺术家身上，令人惊讶)、对于戏剧的爱好，以及一种让女性肖像带上变幻无穷的寓意的画作强加给世人。在这种纯粹属于上流社会、并非新生事物的画类中，他也遇到了一位对手，一位比他真诚但不走运的肖像画家——乔治·罗姆尼(George Romney，汉密尔顿夫人系列肖像画作者)。从本质来说，他的画非常传统，遵循了诸多学院派规则。而稍晚于他的威廉·埃蒂(William Etty)的画作就不那么容易做出判断了。威廉·埃蒂以传奇或浪漫主题为借口如《布里托马尔特解救美丽的阿莫雷》(1833年，塔特陈列室)，展示一些裸体妇女。这在当时的英国是一种新生事物，虽然画面有些累赘，但也光彩照人。

英国浪漫主义艺术的两大巨匠是两个不受规则约束的艺术家——亨利·富斯利(Henry Fussli)和威廉·布莱克(Wi-



约翰·海因利希·富斯利
(Johann Heinrich Füssli)
《尼伯龙根指环》所作的插图
(1805年，苏黎世美术馆)。莱茵河地区的这部匿名的、杂七杂八的中世纪故事汇编，不无天真地被视为"一个民族的灵魂"的直接表现，自1757年以《尼伯龙根指环》为题出版后，很快出名，但真正读它的浪漫主义者很少，直至瓦格纳的努力又使它"复兴"。
摄影：Walter Drayer
©Archives Larbor

lliam Blake)。很能说明问题的是他们都欣赏卢泰尔堡(Loutherbourg)所绘制的巨大的神灯。卢泰尔堡是阿尔萨斯人，先后师从布歇、卡格廖斯特罗(Cagliostro)，1781年起定居伦敦。他的场面中最精彩的部分是出自弥尔顿的《群魔》，获得了惊人的成功。几年之后，巴黎人以同样的热情争先恐后地去看物理学家罗伯逊(Robertson)发明的魔术幻灯(1794年)。富斯利的主要作品是在他定居伦敦之后(1790－1800年)，绘制弥尔顿的《失乐园》中的景象或者幻象四十七幅。这位瑞士艺术家成为皇家美术学院的成员，并在那里教学。他矛盾的性格、善变的脾气、与他人的不和及不断引出的丑闻，几乎一直陪伴他到漫长的职业生涯的尽头(最后他又回到了年轻时代的兼容并蓄的风格！)。巨幅的画面几乎完全使用半淹没在幽暗中的冷色，在幻想的构图中采用简化、悲怆的表现方式，这些都是他那些最优秀作品的特色，如《阿喀琉斯试图抓住帕特洛克罗斯的影子》(1803年，苏黎世)、《麦克白女士》(1784年，卢浮宫博物馆)、《伯顿与提塔尼亚》(1794年，苏黎世)、《提塔尼亚发现有魔法的戒指》(1805年，苏黎世)、《变疯了的凯特》(1807年，法兰克福)。他还是一位令人惊讶的素

描家，他的线条激烈而尖刻，他的技巧(水彩画和涂擦墨水)和时常隐隐透露出色情的主题(做梦或穿着打扮奇特的女性)，故意令人产生不安。

富斯利的幻象接近于他的两个朋友弗拉克斯曼和威廉·布莱克。威廉·布莱克从未属于任何学院派的圈子，故此通过造型艺术来表达他的思想，对于他来说虽然必不可少，但却是次要的。他首先是位杰出的诗人和思想家，他将一种巴洛克神话和玄奥的哲学思想运用于自己的史诗和格言中，如《天空与地狱的结合》，他废除了真实与非真实(或超自然)之间的距离。他也用水彩和鸡蛋清作画(约在1805年和1820年)，但主要还是一个版画家。在接受了优秀的职业训练之后，他又大量临摹了威斯敏斯特的哥特式装饰品。后来，布

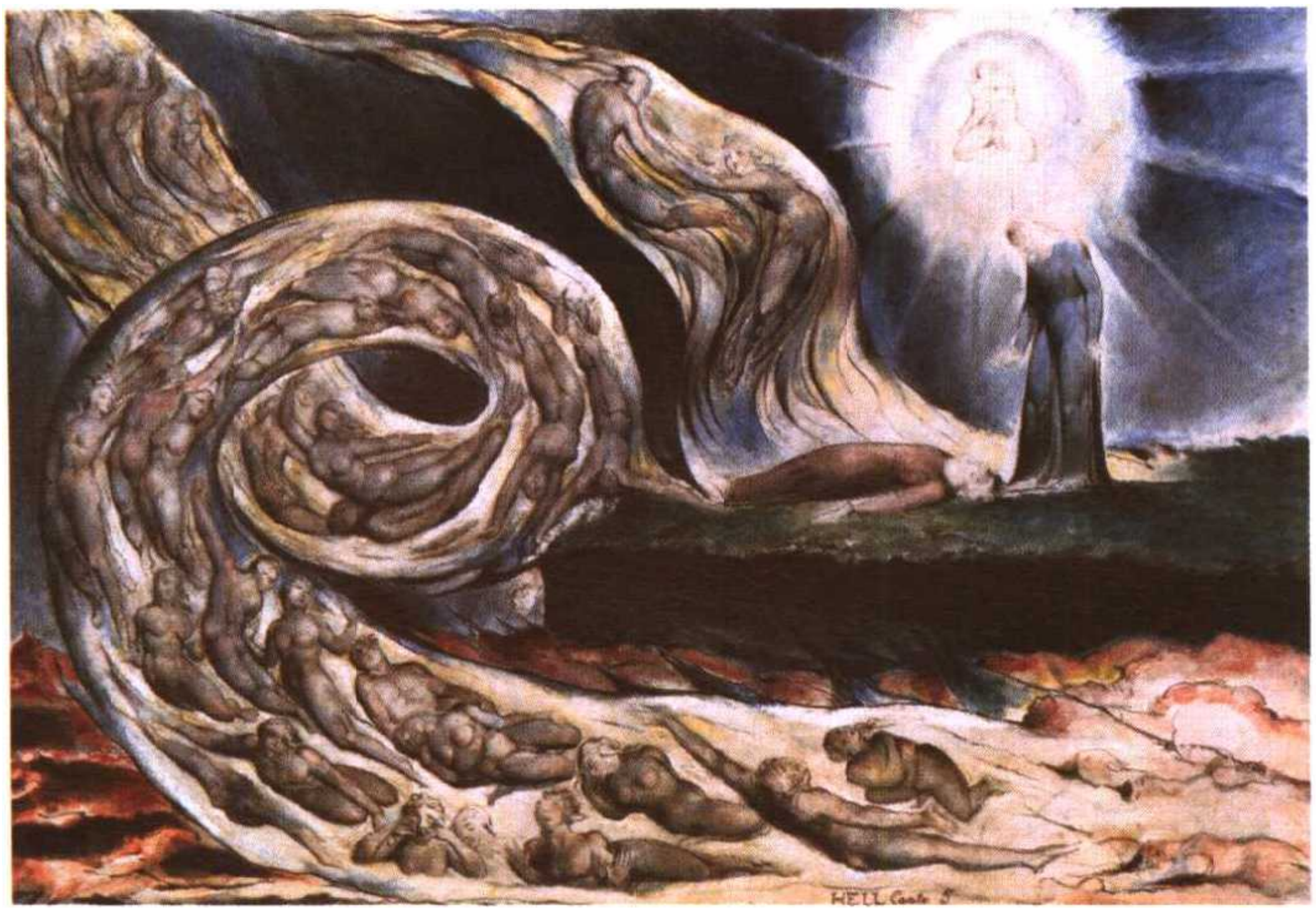


约翰·海因利希·富斯利
(Johann Heinrich Füssli)
《梦游的麦克白夫人》
(1784年，卢浮宫博物馆)。在该世纪末，莎士比亚的剧作在英国的舞台上再度流行。也许富斯利的这幅作品是按照一个真正的舞台布景绘制的，然而，他将人物淹没在他绘画中特有的、着色的阴影中，以便更好地突现面部，这样一来，这幅作品就直接触及悲剧的本质。浪漫主义者(早于弗洛伊德)最早透过莎士比亚的悲剧，发现了从中隐藏的、莎翁对于人类潜意识中混沌冲动的预感。
摄影：©RMN/ H. Lewandowski

莱克在梦中受到启示，他梦见了着色铜版画的一种新的制作方法，他按照这种方法为自己的作品和《圣经》画插图。这种带有古体字的文本和形象相配合的方式自中世纪后就已经绝迹，他的《纯真之歌》(1789年)，令人首先想起的就是中世纪。但布莱克的虔诚完全是个人化的，他挥动弗里吉亚帽向法国大革命致意，还鼓吹一夫多妻制。同样，他的艺术也并非稚拙(取该术语的美学含义)。他推崇米开朗基罗，对于希腊艺术也有热情，但那是以摈弃希腊艺术中的自然主义为前提的。在这一“数学式”的艺术和哥特式艺术(或他认为的哥特式艺术)之中，他毕竟还是更喜欢后者。对于这个沉浸在自己创造的世界中的画家来说，探究他可能受到哪些艺术影响并不重要。除绘制插图之外，布莱克还刻制、上色了一些具有



威廉·布莱克
(William Blake)
《永恒》
(1827年，惠特沃斯艺廊，曼彻斯特大学)。在这幅作品中，布莱克混用的技巧(腐蚀铜版，墨水加水彩)具有一种罕见的力量，这位像柏拉图学派的神一样按照几何学创造世界的可怕老人，源自《古代的神》中圣经和犹太注释著作中的图像，加上了布莱克发挥的狂热想像力。对他而言，永恒是个一直萦绕着他的中心问题。
摄影：J.-L.Charmet
©Larbor/T



同样诗性的单独画作，如《牛顿》、《巴比伦新帝国的最高君主尼布甲尼撤》（1795年，伦敦）、《耶路撒冷》（1804-1820年）。他的风格逐渐淘汰了所有模糊的因素，呈现出一种肌肉发达且光滑、带有磷光的奇特解剖学。他一直强调自己的神秘主义幻觉是极其清晰、准确的。

威廉·布莱克
(William Blake)
《但丁的地狱，淫奢之圈，保罗与弗兰切斯卡》
(1824–1827年，城市博物馆和艺术画廊，伯明翰)。即使当他在为别人的作品作插图时，他依然忠实于自己一些魂牵梦绕的想法。受惩入地狱者似乎浮荡于螺旋圈中，这是布莱克经常使用的一个隐喻(螺旋形)。
摄影：©Artephot/Bridgeman

尽管作品在商业上不走运，布莱克仍有一批支持者，富斯利有时从他的作品中汲取灵感。而且还必须提到，在他的崇拜者中，有一个名为"索尔翰姆(Shoreham)的老战友"的小团体(1820–1830年)。这个团体中产生了一个想像型风景画家塞缪尔·帕尔默(Samuel Palmer)，他的所有画作中都有一种难以言传的光。英国浪漫主义绘画的第二梯队是威廉·透纳(William Turner)和约翰·马丁(John Martin)(后者因将巨幅画作制成缩小了的版画而风行全欧)。这一新的浪漫主义走上了完全不同的道路，所以拉斐尔前派和眼光更为敏锐的一些诗人，如斯温伯恩(Swinburne)，对布莱克虽稍有推崇，但并不理解他。布莱克直到20世纪才被重新认识。

在结束对英国的介绍之前，我们还必须提及自1803年以后存在的一个特殊的风景画派——以诺威治(Norwich)的约翰·克罗姆(John Crome)为代表，以及革命时期和拿破仑时期漫画的兴盛，如洛朗森(Rowlandson)、吉尔雷(Gill-ray)、科鲁克尚克(Cruikshank)。这是一种具有罕见的、粗俗的社会风俗的漫画，在法国找不到类似的作品，因为法国的漫画一直遵循着至少保有最低限度的良好趣味的原则；政治漫画也是如此，反对大革命(甚至有反对贵族政治和路易十六的)的漫画，其夸张的程度到了"荒谬"和错觉的地步。有人认为，戈雅(Goya)可能见过这些作品，但这不足以解释他的天才。

弗兰西斯科·德·戈雅
(Francisco de Goya)
《大公羊》
(约1799年，拉萨罗·加尔迪亚诺博物馆，马德里)。这幅作品直接表现了一种民间的迷信，即对夜神萨巴(Sabbat)的信奉。魔鬼出现在他的爱慕者——女巫师——面前，她们向他献上活着或死去的儿童，甚至胚胎。地点的荒凉、观众视野没有任何退缩的可能性、暮间昏暗的光线，这一切赋予这个"充满未知事物的恶梦"(波德莱尔语)一种幻觉的真实性。也许这幅作品(与《随意画作》同时期创作)间接地揭露了所有建立在智力的蒙昧与贫乏之上的宗教，因为女巫师是象征性的"非法堕胎者"。
摄影：©Artephot/Oronoz



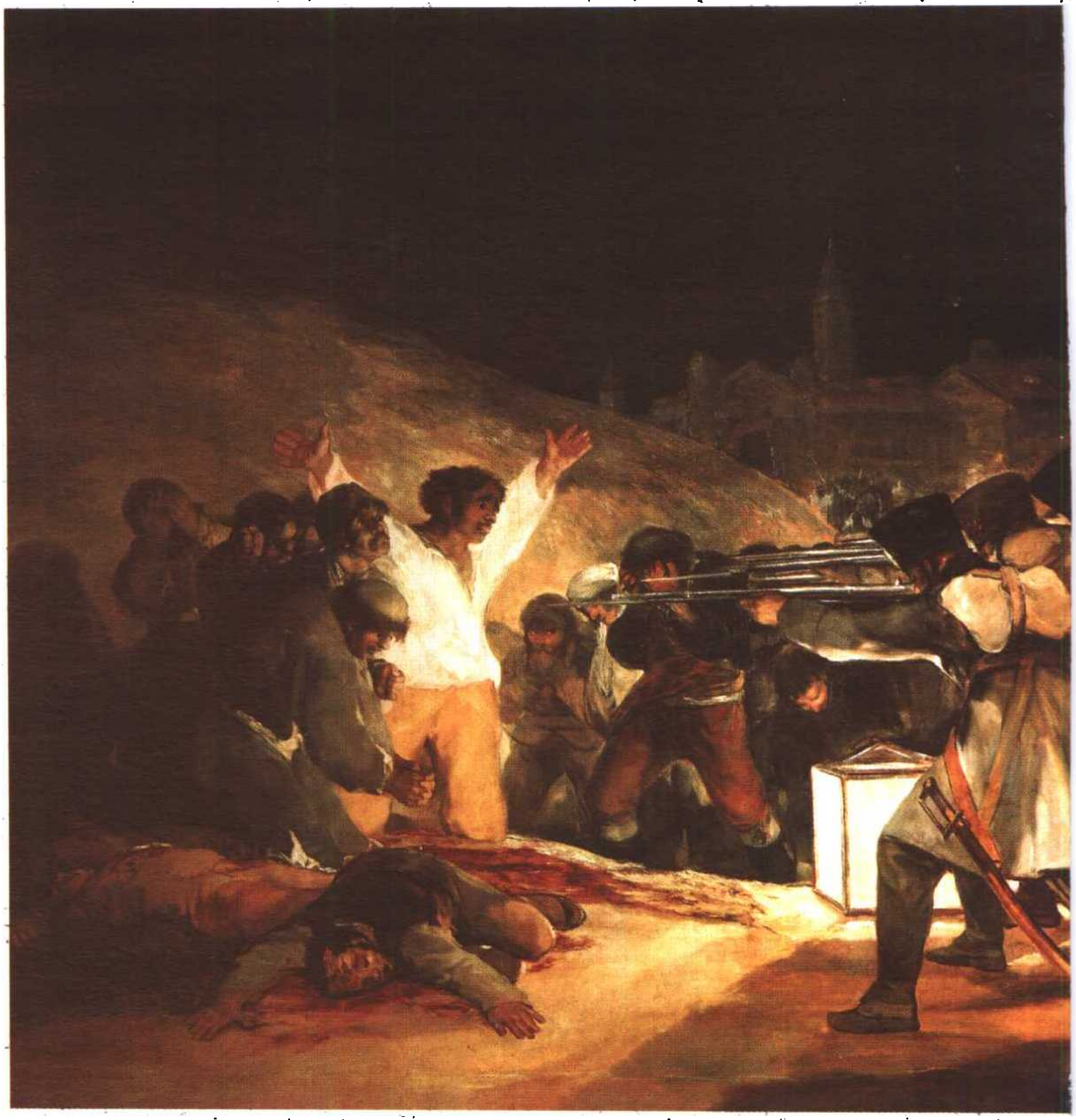
一个孤独者：戈雅

关于戈雅，我们可以质疑任何轻率的艺术史上的时代区分，以及将艺术家限制在国家流派中的做法。我们承认，戈雅的艺术"完全是西班牙式"的。他不断反抗在他青年时期占统治地位的艺术流派的影响，先是威尼斯风格，而后是新古典主义。但同时他表达了整个欧洲的潜意识，参加了在18世纪末的"哥特式"运动，同时也预示了一个新世界。他绘制了一些食人的场景，既带着恐惧，又乐此不疲(贝桑松博物馆)。他画的《农神萨图恩》，难道描绘的仅仅是吞噬孩子的大革命吗？

在《巨人》(1802－1812年，普拉多)一画中，巨人的影子使人们和牲畜狂乱地逃向山的另一边，而巨人本身在月光下遐想，对这场恐慌连看都不看一眼，这难道只是指拿破仑的入侵？戈雅提前触及了心理分析的一些发现(如同布莱克，在另一个层次上)，如在《中魔法者》(约1799年，伦敦)中与魔鬼订立誓约的正是教士本人。这里涉及的并非仅仅是戈雅的反教权主义，而是在人的身上，就像在所有人的身上，都存在一个"恶"，其根源可一直追溯到潜意识(与后来弗洛伊德所下的定义是一样的)。艺术家不只是一位对战争的恐怖和法国的占领感到气愤、反抗的见证人，他很清楚，拿破仑的失败将标志着他所憎恶的西班牙的蒙昧主义和封建主义的复仇。这位为国王画肖像的画家的内心深处其实是拥戴共和制的。除



弗兰西斯科·德·戈雅
(Francisco de Goya)
《埋葬沙丁鱼》
(1813年，前圣费尔南多皇家美术学院，马德里)。对比强烈，甚至显得狂暴，但技法在此并不重要。尤其是画中人物面孔的风格化，回应了画家的目的——向公众提供一面映照出他们轻浮的镜子，他们耽于无益的礼俗，对时光的流逝无能为力，因为作品中的民间节日没有真正的欢乐的爆发。这里表现的仅仅是狂欢节中的一个边缘情节，而狂欢节的深层含义(大自然的丰饶)已自此失去或被遮蔽。我们可以注意到，画家特意使用极少的色彩，使得这幅作品接近于版画艺术。
摄影：J.Martin
©Labor/T



弗兰西斯科·德·戈雅
(Francisco de Goya)
《1808年5月3日的枪杀》
(1814年，普拉多博物馆，马德里)。紧缩的空间增强了枪杀的恐怖。在艺术史上，这幅作品属于最早一批能让人"听到"人的尖叫的画作，甚至可能是第一幅。士兵们被简化为机械的木偶，看不到他们的任何表情。
摄影：Ph.Scala ©Arch.Larbor

1746年： 弗兰西斯科·德·戈雅·伊·吕森提斯出生于西班牙阿拉贡地区的芬德托多思。他的早期教育难以查考。1767–1771年，他在罗马。到了1773年，他才进入马德里小小的画家圈子。他为皇家织造作坊画了一系列的挂毯图样(普拉多存有他的四十三幅挂毯图样)。

1780年： 成为圣费尔南多皇家美术学院院士。作品有*《十字架上的耶稣》*(普拉多博物馆，马德里)。他受到大贵族的荫庇，为他们绘制肖像，如*《弗洛林达·布兰卡伯爵》*(1783年，普拉多博物馆，马德里)。

1786年： 戈雅成为宫廷画师。为公爵夫人奥苏娜创作*《乡野景色》*，为巴伦西亚大教堂绘制*《博尔加的圣弗朗索瓦》*。

1789年： 新国王卡洛斯四世封他为议会画师。这时期的肖像画以珍珠灰和绿色为主色调，如*《索拉娜侯爵夫人》*(卢浮宫博物馆)。

1792年： 第一次失聪。一系列金属画：除一些斗牛场景之外，还有*《流浪的戏子》*(普拉多博物馆，马德里)、*《疯人院》*(达拉斯)等。

1795年： 开始与阿尔巴公爵夫人狂热的恋情，为她绘制了多幅肖像。当选为马德里美术学院的院长。

1798年： 创作*《着衣的玛雅》*(普拉多博物馆，马德里)，后来又绘制了*《裸体的玛雅》*(普拉多博物馆，马德里)。这是他的两幅最著名的作品。传言说画中的玛雅就是阿尔巴公爵夫人。

1799年： 戈雅出版*《随意画作》*。他为王后绘制了两幅肖像画。被封为宫廷首席画师。

1800年： 创作*《卡洛斯四世一家》*(普拉多博物馆，马德里)。



弗兰西斯科·德·戈雅
(Francisco de Goya)
《随意画作》
版画局部(1799年，法国国立图书馆)。出于对审查制度的忌惮，该作品出售的样本非常少，但是这一系列还是获得了巨大的成功。戈雅于1813年冯如再做，创作了《散乱无章的画》。在毫无意义的表象之下，他毫无节制地嘲笑了人类的乖戾，而他发明的那些粗暴性则将嘲讽推到了奇妙的高度。在这里，他嘲笑谱系学的研究方法，即一头驴只可能是驴的后代，试图"一直追溯到它的祖先"，本身就是像驴一般愚蠢的做法。
摄影：Coll.Arch. Larbor.



1810年： 戈雅起初认为法国入侵是有利的(1808年)，后来开始谴责，创作*《战争的灾难》*(版画组画)，并于1814年绘制了*《五月之战》*和*《1808年5月3日的枪杀》*(普拉多博物馆，马德里)。绘制许多静物，如*《山羊的头》*(卢浮宫博物馆)。也许*《埋葬沙丁鱼节》*(普拉多博物馆，马德里)和*《自答忏悔者的行进队伍》*也是创作于这一时期。

1814年： 戈雅顺利地蒙受了返回西班牙的费尔迪南七世的恩泽。创作*《菲律宾政务会议》*(卡斯特尔)。

1816年： 创作*《斗牛》*(三十三幅版画)。戈雅尝试石版画，然后又重新拾起腐蚀铜版画，创作*《散乱无章的画》*。

1820-1822年： 在他自己住所(被人称为"聋子之屋")的墙壁上作油画。这一系列画作表现了萦绕在他心头的死亡阴影和孤独时产生的幻觉(普拉多博物馆，马德里)。

1823年： 戈雅离开西班牙。寄居巴黎，然后获准定居波尔多，并继续领取皇家画师的薪金。他在这种妥协中过了几年宁静的生活，创造出了一些出色的作品，如精美、生动而热情的*《卖牛奶的姑娘》*(普拉多博物馆，马德里)。

1828年： 戈雅去世。他留下了上千幅素描，大多数都有标题。


Que
tal?

左页:
弗兰西斯科·德·戈雅
(Francisco de Goya)
《老妇或时光之神》
(1796年,里尔美术馆)。青春的流逝这一浪漫主义的主题在此显得阴森可怕,如同噩梦一场,我们可以注意到,在时光之神的手中,一把通俗的扫帚代替了传统的长柄镰刀。
摄影:©Lauros-Giraudon

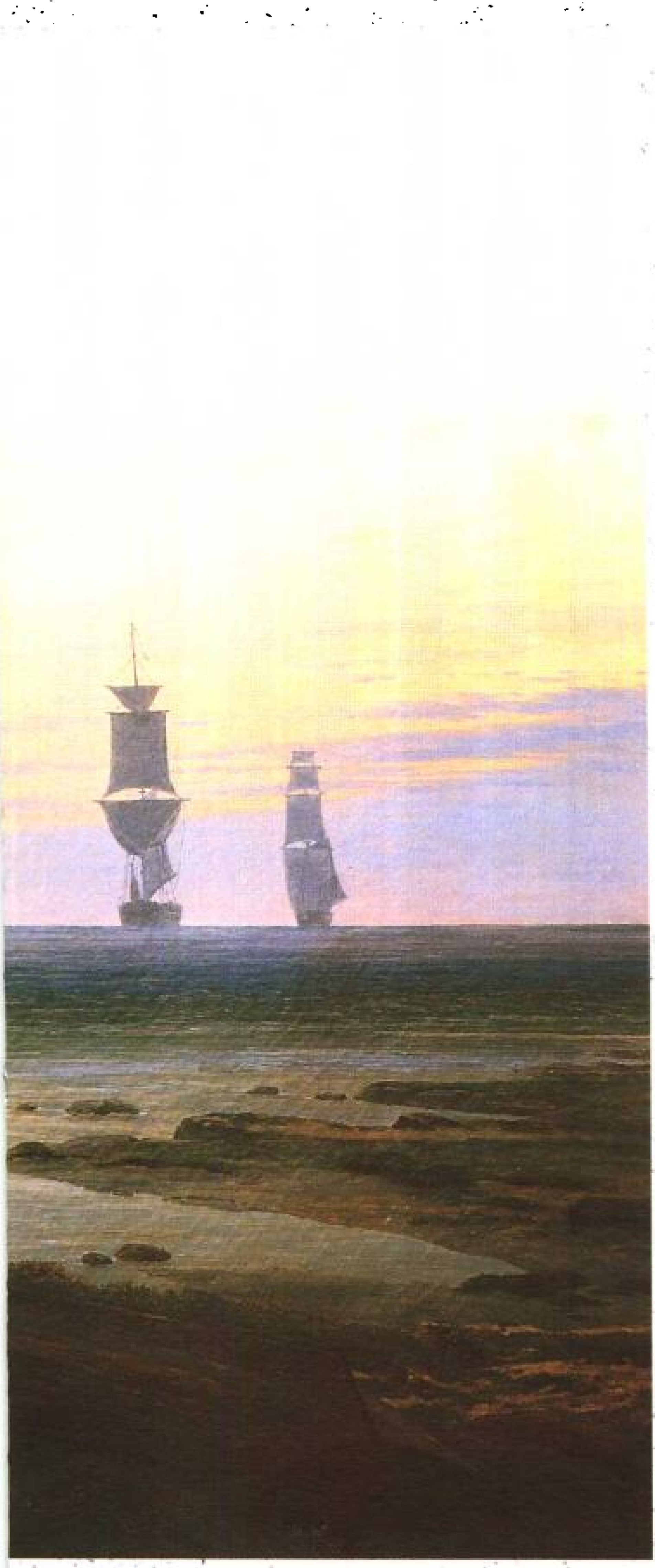
了这一无法调和的矛盾之外,正当他达到艺术成熟期的时候(1792－1799年),听力又几乎完全丧失,使他与社会更加格格不入。

然而,并非这"悲剧性"的一面(波德莱尔尽管为他写了好几页极其深刻的赞语,却不可能完全掌握戈雅作品的广度)使戈雅赢得了德拉克洛瓦、杜米埃,尤其是马奈的崇敬,而是因为他风格的演变,放弃洛可可,向伦勃朗和委拉斯贵兹借鉴,尤其是他绘画手法中愈来愈大的自由性。在他表现民间或者讥讽的作品中体现出简化了的、奇妙的现实主义;自大约1810年以后在画面中占主导地位的,是以大笔触画出的黑色和褐色;在最后几年的画作中,几乎只用小刀,鲜明有力的笔触犹如一点一点覆盖上去的色点,尽管黑色不断地出现。大家长时间以来特别赞赏他的肖像画,都是大师手笔,如《多娜·伊萨贝·德·蓬塞尔》(1806年,伦敦),而在当时,跟其他许多画家一样,戈雅只是把它视作一种谋生的手段。

将戈雅重新放置到他所处的历史背景中,同时对他进行心理分析,才使人们更好地理解了戈雅的历程:他对于自己为之工作的虚假的世界所进行的尚处于潜意识阶段的批评,如《捉迷藏游戏》(1789年,马德里)和更为残酷的奇思异想,如《埋葬沙丁鱼》及《疯人院》(1795年,马德里),以及与阿尔巴(Albe)公爵夫人的浪漫关系(约1797年),其结果是将他推向了孤独。1803年,出于对宗教裁判所的惧怕,他将《随意画作》的铜版献给了卡洛斯四世。在这些随意画作中,体现出理性在强有力的幻想之下的自相矛盾。并无实权的卡洛斯四世保护了他。他毫无感激地为卡洛斯四世画肖像,后来,在1814年,他以同样的态度为愚蠢的费尔迪南七世绘制肖像。他在1816年所作的绝望的《自画像》(普拉多),就像他本人在提到《随意画作》时所说的那样,与"只存于他想像之中的形式和运动"密不可分。后来,他将《随意画作》的精神最后一次用到他的《谚语》中,这些《谚语》有一个更好的名字,是《散乱无章的画》(1813-1822年间的腐蚀铜版画)。尽管他创作颇丰,尽管他生前就已英名远播,但戈雅异乎寻常的内在力量还是要等到20世纪才能被完全认知,不是因为他那些革命性的技巧,而是由于这些技巧之下的灵魂的深渊。



戈蒂埃认为夏多布里昂有三大功绩："复兴了哥特式大教堂"、"重新开启了封闭的大自然"、"发明了现代的忧郁"。最后一项是最不明显的，尽管是真实而深刻的。这位魔法师的作品实际上并不能标志一个"发明"的时刻，而是使存在的不安进入了一种新的情感的时刻，在这一时刻，从古代终止时期起就为人所知的"生之烦忧"隐隐地显示出其多重来源——对历史的失望、性的危机、传统宗教情感的消失。一些清醒的同代人，从萨德(Sade)到夏尔·诺迪埃(Charles Nodier)，都清楚地觉察到了这些现象："疯狂的"文学接替了哥特式小说，这与革命的震撼以及随之

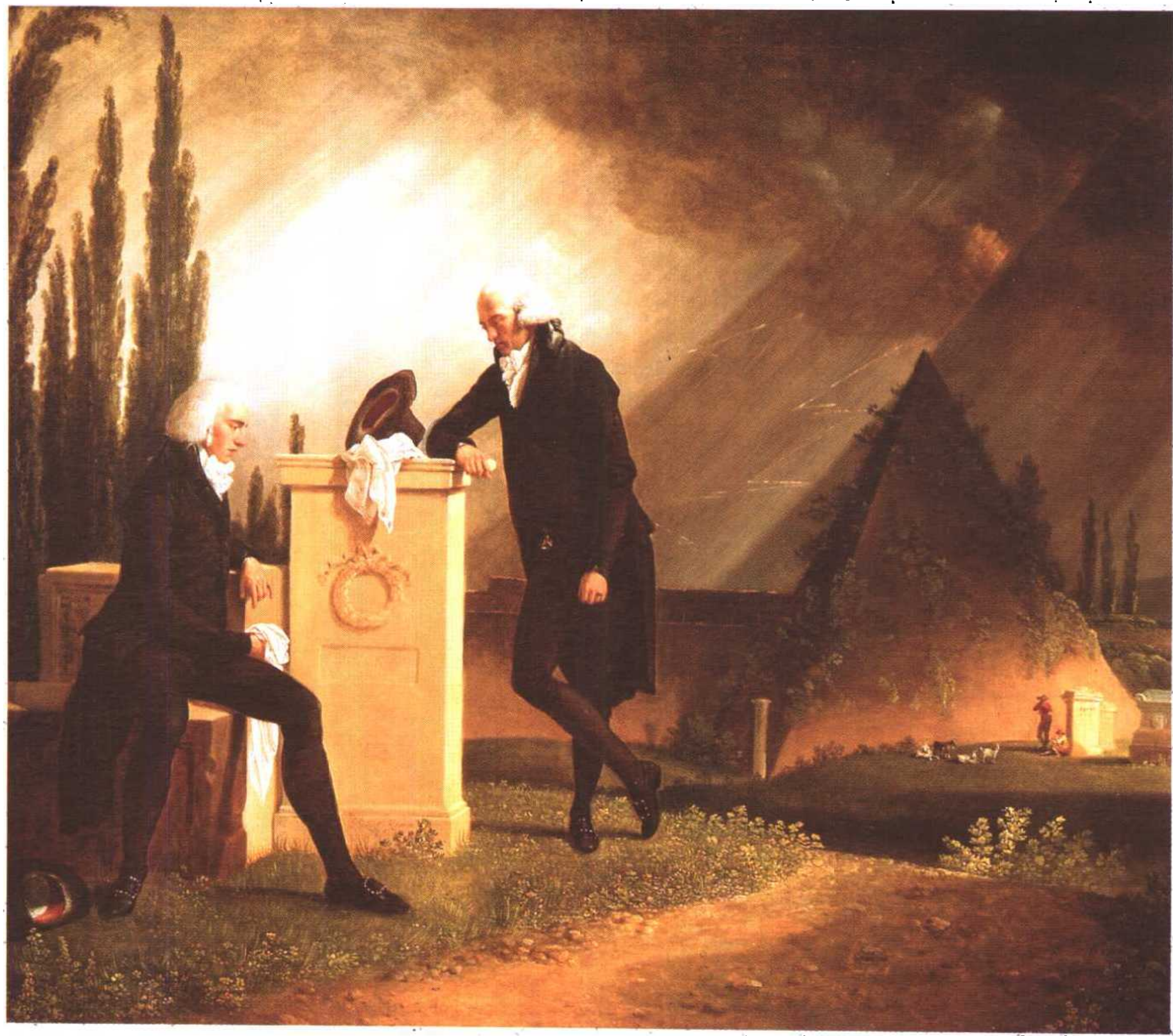


卡斯珀·达维德·弗里德里希
(Caspard David Friedrich)
《维克的海滩》,
又名*《人的三个时期》*
(约1835年,美术博物馆,莱比锡)。弗里德里希的许多作品都力图总结人类的命运。这幅画中表现的,实际上是在巴勒的海滩边画家的一家人。画家本人倚着一根手杖,戴着大礼帽的是他的侄子,另外三个人分别是他的妻子和孩子。位于画幅中心的大帆船以及孩子们的位置,象征着生命的连续性,跟代表挥之不去的死亡——在岸上搁浅的船相对立。时值黄昏,微光自天空而至,照亮整个场景(寓示着灵魂的永恒?),这样的光线有助于弗里德里希在这幅作品中特殊的色彩画法。色彩由几近粗糙的、细细的笔触组合而成,造成一种"融合"感。
摄影:©AKG,巴黎

而来的撕裂正处于同时期,绝非偶然。

当然,这不是一种因果关系,而是一种整体的共同气氛,在造型艺术上也有所体现,尽管有某些延迟。这方面也是由法国定出基调(在英国以及戈雅身上,也有某些共鸣)。有一点值得注意,在德国没有出现任何可以跟德国最初的浪漫主义文学如此完美表现的情感革新相呼应的现象。比方说,要到扬格的《夜》(自1769年后不断再版)的装饰图案中,才能找到在大革命中达到巅峰状态的那种焦虑的表达。

伴随着启蒙思想最终传播的隐隐焦虑,体现为死亡题材的多次出现。



雅各布·萨布莱
(Jacob Sablet)
《罗马哀歌》
(1791年，布列斯特市立博物馆)。这幅作品表现的与其说是罗马新教徒墓地上的两幅肖像，不如说是一次共济会的葬礼；金字塔和矮石柱让人泛起思古之悠情。整幅作品细致之极，却又雄健有力，确保了这幅小尺寸作品中已被称为浪漫主义的气氛。这位瑞士画家与吕西安·波拿巴过从甚密，并在意大利生活了二十年。
摄影：©布列斯特市立博物馆

与一些想当然的估计说法正相反，这种焦虑跟作为一种"群体"现象的"大恐怖"几乎没有任何关系，因为当时不是这样看的。当时，帝国最为血腥的战斗也还没有被看做是"大屠杀"。

1804年，一位叫瓦弗拉尔(Vafflard)的画家创作了一幅表现墓葬主题、隐隐有乱伦含义的作品：*《扬格埋葬他的女儿》*(昂古莱姆博物馆)。在大革命前夕，加默兰(Gamelin)曾创作《远古洪水》(1780年，卡尔卡森纳博物馆)，并出版了一本《怪异现象》集，其中一些骷髅摆出的姿势和做的事情都是出乎人的想像的。

因为不易得手的凶杀让杀人犯们胆战心惊，这场景不只出现在小说的插图中，还出现在官方的沙龙展中，如德鲁埃的《被囚禁的马里尤斯》(1786年，卢浮宫博物馆)、苏维的《海军上将科利尼之死》(第戎博物馆)。

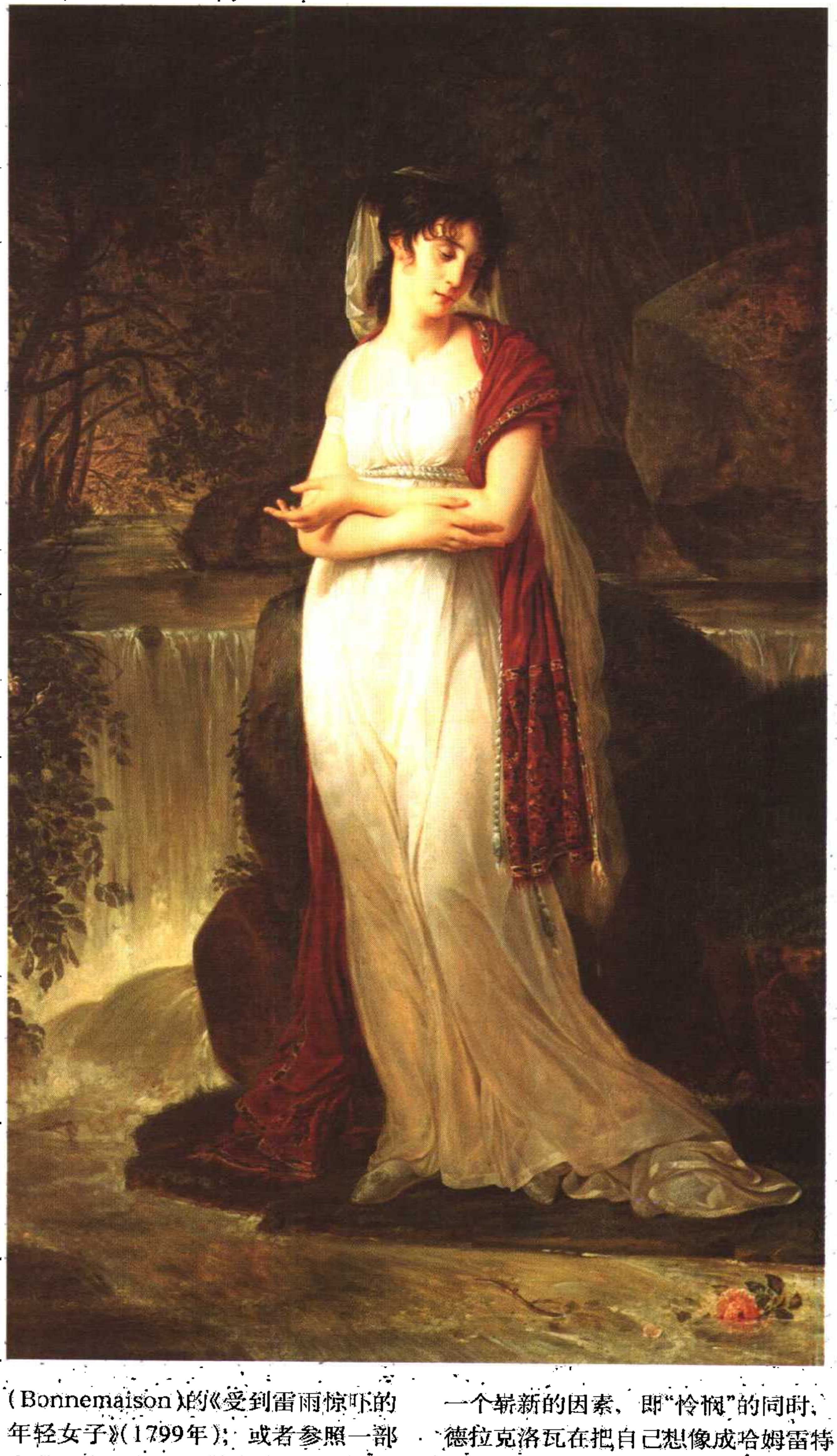
随着大革命与帝国的潮来潮去(这对于整整一代人来说，都是一场灾难，"世纪病"就从这一灾难中产生)，趣味有所转移。

在洛可可风格晚期出现了奇幻风格，如德普雷(Desprez)的《梦幻》(1777年)。这一主题在大革命和反对大革命的图像中被大量使用。1815年之后，或者变得无端的多愁善感，或者添加了一种意义上的幻觉性。

同样，"恐怖"转变成多少有些思乡的忧郁，体现为对墓地以及其它"废墟"的关注，如凯撒·范洛(Cesar Vanloo，1801年)、达盖尔(Daguerre，1826年)，和以"骑士"文学或者莪相风格的文学为底本，如赖特(Wright)的《米拉旺打开先祖的坟墓》(约1780年，德尔比)。

这种狂热的忧郁(在1820年以后的法国诗歌中开始变得逐渐平和)也可以表现在情感轶事中，如博纳迈松

安东尼·格罗斯
(Antoine Gros)
《克里斯蒂娜·布瓦伊、吕西安·波拿巴的第一位妻子》
(约1801年，卢浮宫博物馆)。这位年轻的妻子虽然受到吕西安·波拿巴的温柔呵护，却早早辞世(凋落的玫瑰暗示着这一悲剧)。画中的她显得敏感而细腻，置身于她所喜爱的场景中。瀑布象征着时光的流逝。这种类型的遗像在当时并不罕见：历史无情，但永恒的意愿常在。
摄影：©RMN/R.G Ojeda



(Bonnemaison)的《受到雷雨惊吓的年轻女子》(1799年)；或者参照一部名著，如《薇吉妮在法兰西岛遇难》(1789年，这是韦尔内[Vernet]的一次巨大的成功。现存圣彼得堡)；或者通过寓言，但也可以通过大量的人像来表现；或直接通过暗指，如席里科的《受伤的重甲兵》等。

当格罗斯在他作品的战场上引入一个崭新的因素，即"怜悯"的同时，德拉克洛瓦在把自己想像成哈姆雷特(出自莎士比亚戏剧中焦虑者的典型代表)。当某种实证主义诞生的时候，浪漫主义的忧郁没能延续下去，但到了世纪末，它又再度出现。

浪漫主义的传播

1817年，举办了自路易十八正式回朝之后的第一届沙龙画展。画家们都感到有必要做一下努力，大力表现波旁王朝与其祖先的渊源联系。对于“大革命时期”的牺牲者的哀悼是十分隐晦的，战争画作主要侧重表现大革命之前王室的种种仁慈善举，所宣扬的大多是一些让人放心的美德，气氛虔诚，时而保守，时而以情动人。这一态度主要是因为大多数参展画家——无论知名与否均在多年间将才华用于多少有些聒噪地、喧哗地颂扬拿破仑的业绩中。与此相对，路易十八本人几乎不信教，甚至怀疑王朝可否有幸存的机会，所以愿意资助艺术事业。他乐于鼓励“历史绘画”，只要题材是些无关痛痒的记忆，甚至可以一直追溯到封建时期。这就造成了一种新的体裁“行吟诗”的再度繁荣。这类作品在我们今天看来，既矫揉造作又单调平淡，只有一个小大师的作品除外，那就是格拉内(Granet)，其艺术与安格尔不乏关联。安格尔因被批评家们激怒，自1806年起幽居罗马。他自作主张，延长了在罗马的合法居留期，并在那里创作了无以计数的肖像画。从1817-1819年间起，路易十八就让人向他订购，召他主持凡尔赛宫绘制的《罗杰拯救安琪丽卡》。

一位重要人物的缺席，使此届沙龙展笼罩了阴影：大卫没等反弑君罪法的颁布，就逃亡到了布鲁塞尔(路易十八应该不会反对将他赦免，但画家拒绝了最初的接触)。他在巴黎的门生，那些打扮奇特的“蓄须者”或“沉思者”们有时也还活跃，但复辟王朝已驱散了其中大半人数(最有名的布罗克

卡洛·罗西
(Carlo Rossi)
总参谋部的半圆形会场
(1819-1829年，圣彼得堡)。这位那不勒斯建筑师赋予圣彼得堡整个建筑一种最纯粹的帝国时代的新古典主义风格，而并没有受佩西耶(Percier)与方丹(Fontaine)太多的影响。由于它在历史上很晚才出现，再加上它地处的位置，使之成为一个矛盾性的整体，甚至在法国，也找不到与之相等的建筑。这是征服者献给被征服者的颂歌。
摄影：©*Tripelon-Jarry/Top*



[Broc] 去了波兰)。大师本人回归到他从未完全舍弃的"庞贝式"新古典主义中，如《萨福，法翁与爱神》(1807年)，并在他完美的素描上大胆地加上了出人意料的色彩，如《爱神与普赛克》(1817年，克利夫兰)、《战神与维纳斯》(1824年，布鲁塞尔)。他也为创立比利时的现代绘画做出了贡献，这主要得助于他在布鲁塞尔的门生埃内坎(Hennequin)与纳维兹(Navez)。

在巴黎的那些闻名遐迩的画家中，格罗斯(大卫将画室委托给了他)的生涯开始转向古典主义(先贤祠的穹顶，1811-1825年)，他达到荣耀的顶峰时，才华却开始衰退了。热拉尔(Gérard，受塔列朗的保护)要幸运些，自1814年起就为国王绘制了正式肖像，然后为所有同盟国的君主绘制肖像。1819年，他被封为贵族，开办了一家颇受重视的上流沙龙。而且他的知名度好像从未有所减弱，即使在杰出的、几乎不加掩饰的寓意画《亨利四世进入巴黎》(1817年)之后，他创作出了纯属呆板排列的《查理十世加冕礼》(1829年)。吉洛岱(Girodet)并未有真正衰退，但在参与创作缅怀旺代家族保皇党领袖的系列画作中略有迷失。这是一次皇家的订购，很能说明问题，即要的只是人像，不能有任何对战争的直接影射！普吕东(Prudhon)的作品《维纳斯、婚姻之神与爱神》(卢浮宫博物馆)是某种灰、金色调的单彩画，还有《雅尔夫人》(卢浮宫博物馆)，依然很有独创性，却已过时。他没能完成他的最后几幅作品，因为他与学生康斯坦丝·梅耶(Constance Meyer)产生恋情，却无法终成眷属，后者在他面前自杀身亡，给他造成很大打击。两年后(1823年)，他也过世了。

一些名气较小的画家通畅无阻地绕过了王朝变制的礁石。事实上，其它艺术种类与绘画一样，在一些公共建筑物上，人们把雄鹰擦掉，代之以百合花，就算完事了。就这样，格罗斯为查理十世完成了原先在拿破仑时代就开始的先贤祠的装饰。复辟王朝根本无法在美学领域造成什么震撼，因为它不得不接受由共和国以及拿破仑的立法机构所制定的主要社会组织的制约。

以巴黎的重大工程玛德莱纳教堂(La Madeleine)为例，早在路易十六在位时就动工，由余维(Huvet)负责完工，与始修于1806年的交易所同时建成。拿破仑时代的卓越建筑师方丹(Fontaine)，竟承建了极具保皇派色彩的赎罪教堂(1816-1826年)！建筑的总体模式，仍然承袭路易十六时代

让·雅克·普拉蒂耶
(又名**雅杰姆**[James],
Jean Jacques Pradier)
《普赛克》
(1824年,卢浮宫博物馆)。这位路易·菲力浦时代最时尚的巴黎建筑师,风格平易而优雅,并博采众长——不管是浪漫主义绘画(此处,他借鉴了热拉尔的同名之作《普赛克》,但做作地掩住了裸露的乳房)还是古希腊的雕塑艺术(头部的姿势,直立的姿态,下坠的裙)。
摄影:©H.Josse
©Larbor/T

的仿希腊风格,并在教堂中结合源自罗马教堂的更为古老的影响。在1826年前,府邸公馆一直沿用新庞贝风格,到了1826年,又开始采用被"回归古代派"摈弃的繁复的装饰。能说明这种风格上的延续性的最奇特的一个方面就是一些加到某些纪念建筑上应景的道具布置。巴黎圣母院的拿破仑加冕礼,在巴黎圣母院中采用的是"哥特式"装饰,在兰斯举行查理十世的加冕礼时用的也是"哥特式"。这其实是一种完全想像出来的"哥特式",早于复辟王朝末期才出现的新哥特式趣味。

由于帝国时期的新古典主义雕塑大获成功,浪漫主义在这一艺术领域中只能缓慢地渗透。普拉蒂耶(Pradier)创作协和广场上的巨型雕塑《里尔》与《斯特拉斯堡》时,试图糅合古希腊风格与某种现代的活力,但效果并没有完全达到。后来是他设计了拿破仑的陵墓。最著名的浪漫主义雕塑家是昂热的大卫(David d'Angers)和吕德(Rude)。前者擅长于为当代人制作雕像(尤其是圆形浮雕),他的创作风格充满激情的战栗,直至夸张,但力度却是无可否认的。他游遍欧洲,创作出许多圆形浮雕作品(今天多数藏于卢浮宫博物馆),大多是非常生动的作品,此外还应加上他制作的半身雕像《歌德》(1831年)、《帕格尼尼》(1830年)等。比起官方雕塑,这些作品更能让他发挥自己的个性,因为他从前在罗马时是大卫的学生。和大卫老师一样,他也是共和党人,创作官方雕塑时感到拘束。他的一位名气小些的学生普雷欧(Préault),将浪漫主义表现为一些激烈的姿态与手势,如《屠杀》(1834年)。



当时最知名的雕塑家还数吕德(Rude),他终于把古典的强健传统与特意从史诗中找寻来的全新灵感融合起来,如《墨丘利》(1827年)。后来,他自动转向一种有力的写实主义,虽然这种写实主义最终还是演变为另一种学院派,如《加斯帕尔·蒙日》(1848年)。在此之前,吕德因完成星形广场的凯旋门的装饰而名声大振,但这是一种"镶嵌式"的雕塑,因为他的作品加在由路易十六时代的老建筑



弗朗索瓦·吕德
(Rude)
《马赛曲》
(1830–1836年，星形广场的凯旋门，巴黎)。这组表现1792年志愿者启程的浮雕，尽管创作日期较晚，但以现代雕塑中少有的几个寓意中的一个为主导，其力度使之不至于滑稽可笑。这是表现大革命与浪漫主义之间联系的最有说服力的作品之一，以一个直角为中心，聚集着一大批古代象征物，一张张半希腊，半高卢化的面孔和许多拿破仑时代的附属品，吕德成功地赋予它们统一的运动，使之栩栩如生。
摄影 ©Lauros/Giraudon



师沙尔格兰(Chalgrin)始建、而后至帝国衰败时又由一群少有才华的学生续建而成的建筑之上的。此外，自1830年起，巴里(Barye)将德拉克洛瓦动物绘画的东西带入了雕塑领域，如《踩死蛇的狮子》(卢浮宫博物馆)等。不幸的是，他的模仿者们落入了俗套窠臼之中，一如在普拉迪耶之后，纨绔子弟不断模仿他的那些平庸呆板的裸体女人《维纳斯》(1827年)、《芙丽奈》(1845年)，却没了他那份平易的优雅。

在大革命期间，"艺术小报"曾是那般众多。尽管复辟王朝没有采取任何确保舆论自由的措施，可在大革命期间兴盛起的"艺术小报"再度繁荣了起来。形形色色的批评家们在这些报纸上不容置辩地大肆评判着沙龙展出的作品(有时使用匿名)，而且经常对它们持否定态度。正是这一舆论界以其论争的方式，充分肯定了绘画作为以现代精神改变绘画的浪漫主义的最初表现方式，即席里柯(Géricault)的作品。他是一个孤立的画家，师从盖兰，他对老师心存钦佩，而后者也报以器重。

1814年，席里柯展出了《受伤的重骑兵》。其中，拿破仑式的英雄主义的表现在某种程度上成为对它的嘲讽。事实上，战役并没有得到表现，表现的只是在一场战役之后一位奄奄一息的重骑兵，重骑兵是这场战役的产物，是微不足道的无名小卒。自1819年起，在恶评如潮的气氛之中，《梅杜萨之筏》打破了其它常规。人们非常强调席里柯的写实主义，画家本人也关注真实性，以至于去盘询海难的幸存者，并在画室中搭了一艘筏子。当时人们的惊讶是因为这幅作品的构图突破了该类画的规则，画家引入一种真正的悲剧性情感，而非被修辞学程式化了的情感。尤其是，席里柯在这幅作品中成了一位反君主专制潮流的代言人：大家都知道得太清楚了，无能的船长是由于忠实于波旁王朝才获任命的，他既懦弱不堪，又对自己的手下十分粗暴。

昂热的大卫
(David d'Angers)
《雨果圆形浮雕》
(卢浮宫博物馆)。大卫与所有浪漫派人物都有来往，仅举两个极端为例，从帕格尼尼(Paganini)到拉梅耐(Lamenais)。他的多产损害到其声誉，在整个法国，在德国，甚至在美国，人们纷纷向他订购纪念国家荣誉的雕塑。做为热诚的共和党人，先贤祠正门上方雕像的作者，在1851年12月2日波拿巴政变之后，他于12月2日流亡到希腊，不久去世，他的圆形浮雕有更多的生气，以及同样隆起的、有力的立体感，这个为尚且年轻的雨果所作的、充满高贵气息的头像，就是一个证明。
摄影 ©RMN





泰奥多尔·席里柯
(Théodore Géricault)
《梅杜萨之筏》
(第二幅草图稿，1818年，卢浮宫博物馆)。画家当初先构想了一个系列的三组油画，包括"反抗"、"木筏"和"幸存者"。席里柯在此没有去强调明暗对比，而是依据一些宽阔的轴线来布置结构，其人物形象遵循被称为"有巴洛克倾向的"古典雕塑艺术的伟大传统。
摄影：©RMN/Arnaudet

席里柯与浪漫主义的狂热

浪漫主义的诞生与拿破仑的史绩有巧合之处，缪塞(Musset)在《一个世纪儿的忏悔》一书中阐明了这一现象：那些青少年受着伟大梦想的蒙骗长大，却发现受制于一个滞足不前的君王。《梅杜萨之筏》极大地超越了其所表现的题材，像流星一样预示了复辟时期的幻灭。艺术家本身具备了让整整一代人注目的所有要素：他挥金如土又勤奋工作(他创作了约一百六十五幅油画，完成了成千上万幅像样的草图)，他热爱激烈的运动，每当参观博物馆时，对各式各样的风格都有兴趣，而且这位充满热情的画家在被旁人所忽略的各种人类状态中(异国情调，精神失常的病人)寻求美。席里柯短暂的生命(他死于1824年)和《梅杜萨之筏》的全球性声誉，使他成为浪漫主义画家的典型代表，尽管浪漫主义的标签略微掩盖了



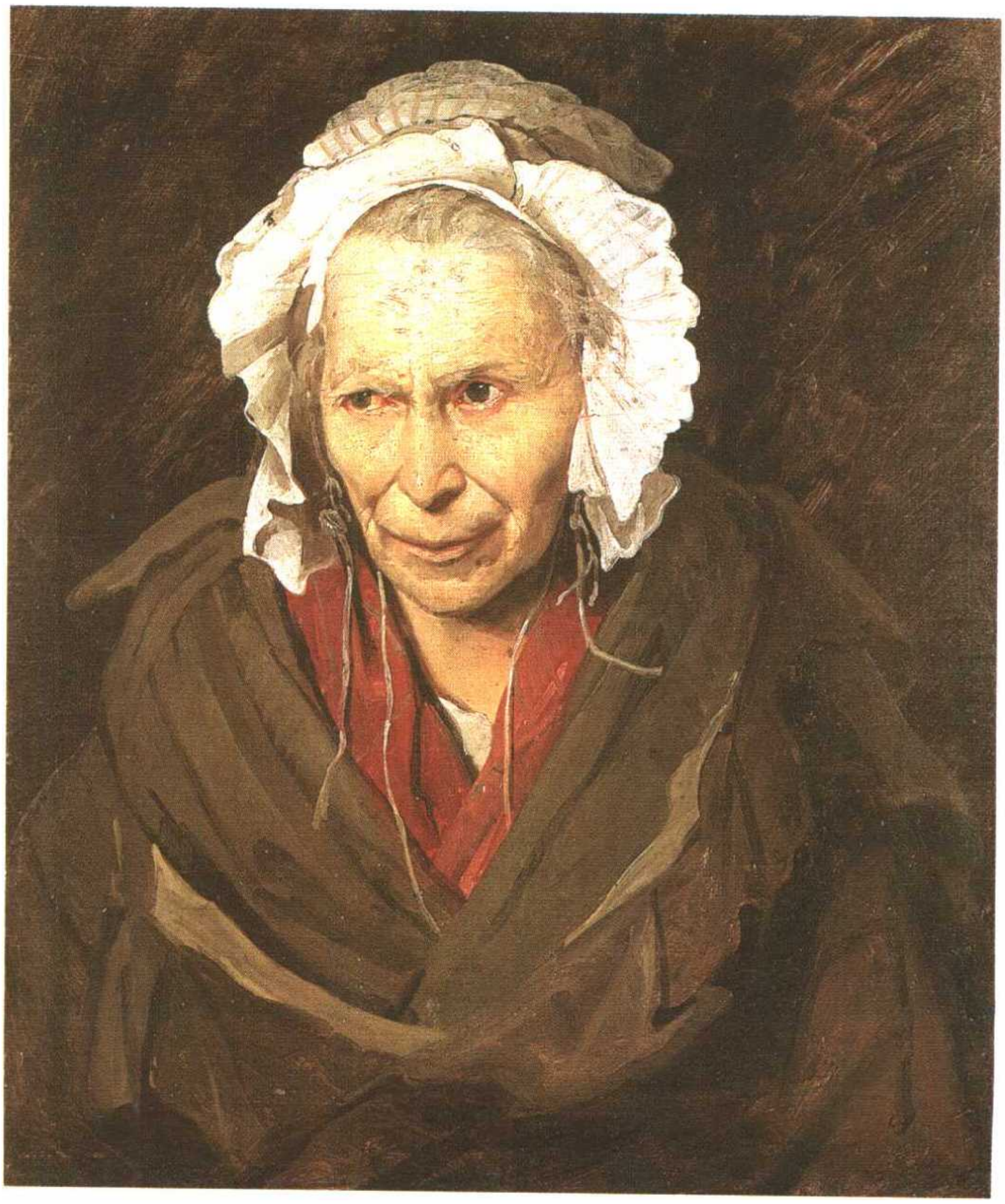
泰奥多尔·席里柯（Théodore Géricault）*《罗马的自由马赛跑》*（油画纸，约1817年，卢浮宫博物馆）。这一罗马现代狂欢节的活动（席里柯为之画了无数幅草图）表现得像是古代罗马的一幅浅浮雕。地平线位置很高，城墙高大而形成一整片，衬托出马匹的昂扬活力，它们正待出发，极像要进行一次造反。
摄影：H.Josse
©Larbor

泰奥多尔·席里柯（Théodore Géricault）*《疯女或嫉妒的偏执狂病人》*，又名*《巴黎疯人院内的阴险妇人》*（1822-1823年，里昂，美术博物馆）。席里柯给精神病患者所作的肖像画长期以来被冠以各种怪诞的绰号，对之加以阐释是棘手的。画家对他们的兴趣好像是突如其来的，而且这些作品究竟是为谁而作，依然是个迷，共有十幅这样的作品，其中有四幅留存至今，但很早开始就有人把其它一些也说成是他画的，其实它们是摹仿

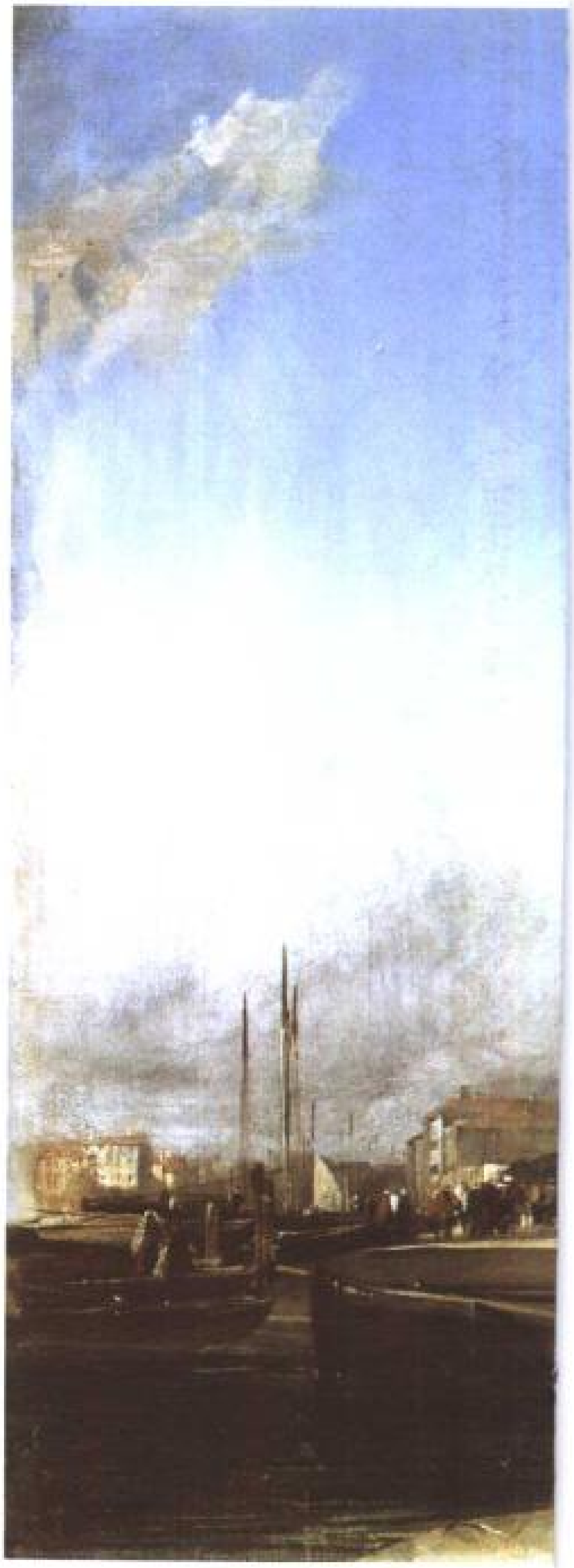
他真实的、强有力的创造力。

席里柯出身于上层资产阶级，因母亲早亡而分得丰厚的遗产。他很早就表现出把握素描的天赋以及他对马的强烈爱好。在卢浮宫(当时被称为“拿破仑博物馆”)里，他狂热地临摹“着色家”们的作品，但同样崇拜古代的浅浮雕像。自1812年起，他开始在沙龙展出作品。而在1816年(此前的“百日政变”期间，在保皇派的那次卤莽举动中，他加入了路易十八的红衣近卫军)一次充满动荡的意大利之旅之后，他才充分地意识到了一生的真正志向。在罗马，他画街景、发现了拉斐尔，尤其发现了米开朗基罗，从他们那里，他获得了伴随他一生的对宏大场面的爱好。意大利绘画中光线的运用，以其清晰和明暗对比，促使他反思形式问题。回到巴黎，他创作了许多石版画和一些雕刻，并全力投入了《梅杜萨之筏》的创作之中。国家向他订购一幅宗教画，因缺乏灵感，他放手让年轻的德拉克洛瓦去做。1820年，他携带《梅杜萨之筏》去英



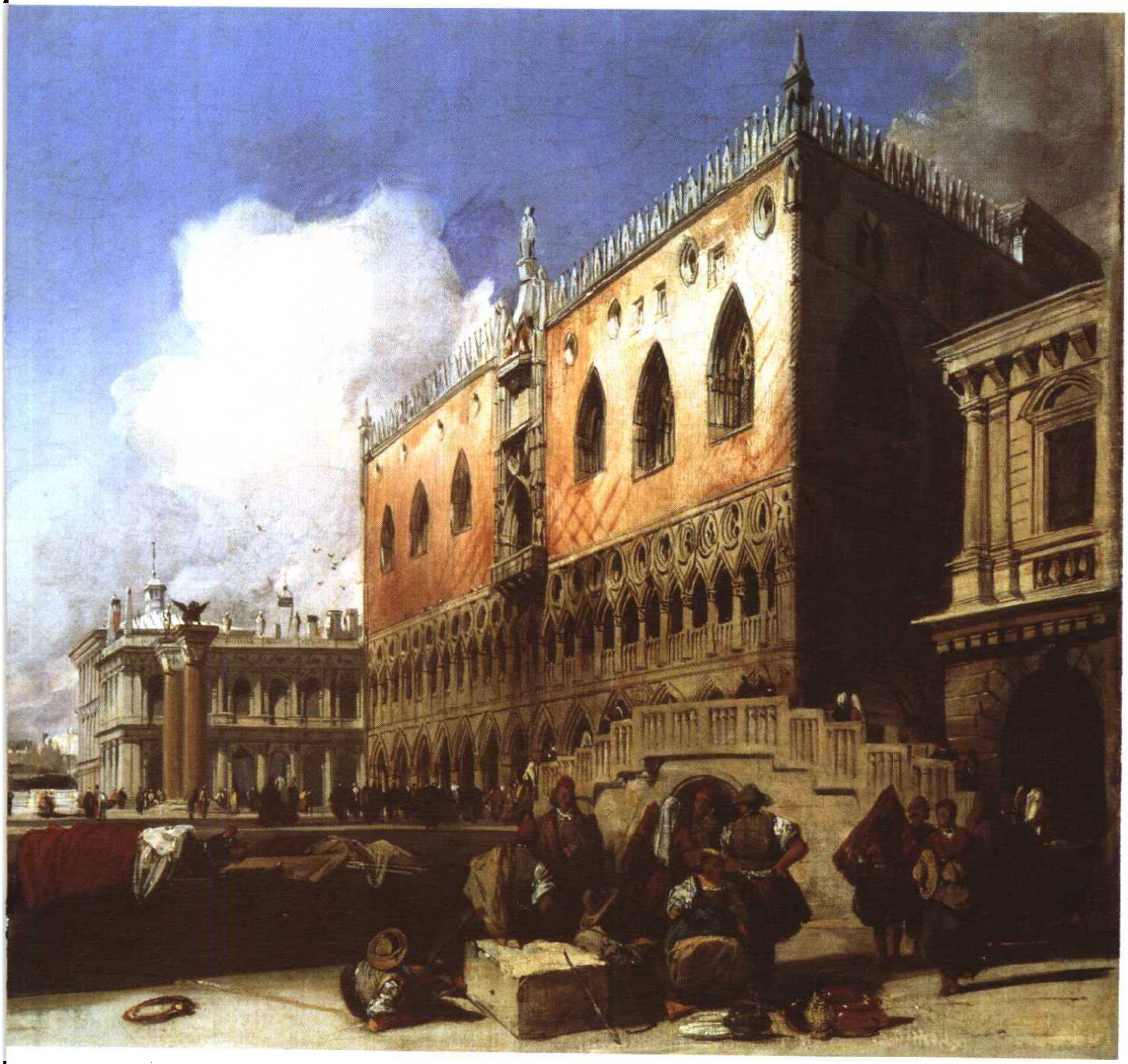


席里柯的画法，却失其力度和细腻。有人认为，这些肖像是给画家的朋友——精神病医生乔杰(Georget)——用作诊断示范的。
摄影. ©Archives Larbor



国展出，获得巨大成功。回国短短数月后——其间他为了画《埃普松的德尔比》，试图表现赛马一瞬间的运动——他从马上坠下，伤势严重，再也没能痊愈。另外，他挥霍光了家产。不过，他重新投入工作并非因为经济原因。他构想了两幅巨作，《贩卖黑奴》以及《打开宗教裁判所的监牢》(拿破仑对西班牙战争中的一个小插曲)，当然是对照鲜明，体现出极其自由的思想。他创作了著名的精神病人系列肖像画以及其它几幅作品，如《石膏窑》(现藏卢浮宫博物馆)、《沉船者》(布鲁塞尔，摹本藏于鲁昂)。这一系列的创作都是在狂躁不安的状态下进行的，却又完全控制有素。他不再强迫各种形状融化在对比细腻、交错对照的阴影之中，而是将它们重构，使之产生宽阔、坚实的"结晶化"效果，却始终带有情感震颤的痕迹，正是这种情感的震颤赋予了它们生命。他成功地把"三、四个画家"加以综合，如盖兰所言，在他身上可以看到这些画家的"气质"。但他在经受了一年的病苦折磨后溘然离世。他的风格，甚至在数量很少的风景画作品中(意大利的风景)都是壮烈的，光线时时洞穿主宰画面的阴郁色调，他对心理因素的关注，对革命性的强调，这些都没能使他留名。直到该世纪末，他的作品方才真正地重见天日，当时，历史学家视之为联结安格尔(席里柯认识他，而且欣赏他)及马奈的"纽带"，这一评价是到位的，但还不足于正确把握他的天才。

在复辟王朝最初的年头里，出人意料地形成了几派之间的并存共立：繁荣如故的"后大卫派"艺术、某些具有边缘倾向的画家以及尚未形成严格意义上的流派的浪漫主义潮流。浪漫主义这种新的绘画刚刚被承认，但它的一些因素很快被那些不想落于人后的学院派画家借用过去了。况且，一切都是错综交织的，席里柯崇拜大卫，安格尔一直被报界视为具有"中世纪"甚至"中国"的味道。为了满足日益增长的顾客



理查·帕克斯·波宁顿
(Richard Parkes Bonington)
《威尼斯之景》
(1826年，卢浮宫博物馆)。威尼斯，"东方之门"，失落了昔日辉煌的城市，成为浪漫主义艺术偏爱的题材。这位画家的艺术与细致微妙中不乏色彩的灵动，可以被看做介于瓜尔迪(Guardi)和印象派画家之间的纽带。
摄影：©RMN/Jean

群，肖像画家们则将所有可用的方法融汇调和。提到肖像画，据统计，在19世纪之初，肖像画占了绘画的百分之三十以上；到了1820年左右，则代表了一半以上。

除席里柯(他在生前只展出了三幅作品，对后继者来说，与其说他是位导师，不如说是个象征)以外，在19世纪20年代的十年间，法国绘画重大的新颖之处或许在于它不仅保持了在欧洲的夺目光芒，而且首次汲取了来自外域的明显影响，即来自大不列颠的影响，这一影响历时长久。拿破仑的主要对手——很快又下台——成为(或再度成为)巴黎的时尚，这仿佛是嘲讽般的命运轮回。然而，英国艺术正处于巨变之中。不久，波宁顿(Bonington)及康斯太勃尔(Constable)就像某种特邀嘉宾一样出现在沙龙展上。说到他们的影响，在席里柯的作品中还只可识出痕迹，而到了德拉克洛瓦的笔下



1798年：欧仁·德拉克洛瓦出生在夏朗东。他肯定不是他的法定父亲、曾在督政府及后来的帝国任高级官员的夏尔·德拉克洛瓦的亲生子，其亲生父亲很可能是塔列朗。

1816年：成为孤儿，进入盖兰画室，而后进入美术学院。创作第一批画作（宗教题材）。

1822年：创作《*但丁的船*》(卢浮宫博物馆)，虽褒贬不一，但国家购买了这幅作品，使他出了名。他开始撰写《*日记*》，并多次发表针对昔日画家的批评文章。

1825-1826年：创作《*希奥岛的大屠杀*》(卢浮宫博物馆)。进行重要的伦敦之旅。

1827年：回到巴黎，过着上流社会的生活，紧张地工作。创作《*萨丹纳帕路斯之死*》(卢浮宫博物馆)、《*普瓦提埃之役*》(1830年，卢浮宫博物馆)。此后，他确立了自己的地位。

1832年：在《*自由引导人民*》获得成功时，他启程去了摩洛哥。这一旅行的影响是至关重要的，创作了《*闺房中的阿尔及尔女人*》(1834年，卢浮宫博物馆)、《*摩洛哥的苏丹*》(1845年，图卢兹)，直至《*十字军入侵君士坦丁堡*》(1841年，卢浮宫博物馆)。

1834年：第一次接受了系列装饰工程工作：国王的客厅、波旁王朝的图书馆(1838-1847年，共计二十四件作品)，卢森堡图书馆(1840-1846年)



《萨丹纳帕路斯之死》（1827年，卢浮宫博物馆）。传说中尼尼微(Ninive)的国王萨丹纳帕路斯为免于被敌人生擒活捉，亲自纵火焚烧宫殿，并让人杀死了他的嫔妃和马匹。与奢华连在一起的自我毁灭的观念（从拜伦到德拉克洛瓦，再到兰波[Rimbaud]）完全是现代的。右边的一群人施虐的场景曾使舆论大哗。其体现的如此直接的色欲与感官性在画家笔下是很少见到的。在各个形体激荡的姿态下，掩藏着借鉴威尼斯画派的、以圆弧为主的几何学。
摄影：H.Josse ©Larbor



《浮士德与魔鬼墨菲斯托菲里斯》（1828年，卢浮宫博物馆素描陈列室）。此画是歌德剧作的插图草样。魔鬼装扮成大学生，诱引浮士德加入一群围成圈跳舞的年青姑娘（可能是一群女巫）中去。浮士德这个人物不断萦绕着浪漫派画家们，尽管他们对他的理解有时流于表面。
摄影：©RMN/H. Lewandowski

等。

1842年：开始对静物和动物做一系列相当丰富的研究（猎杀野兽的场景）。德拉克洛瓦也研习粉笔画及版画。创作《哈姆雷特》系列作品（1843年）。

1850年：绘制卢浮宫的阿波罗陈列廊的天顶画。更为孤独地生活，完成了无数画作，如*《苔丝德蒙娜》*（1852年，兰斯）、*《猎狮》*（1855年，波尔多）等。

1855年：在世界博览会上展出四十二幅油画，大获成功。1859年最后一次在沙龙上展览。在此之前，德拉克洛瓦被选入皇家美术学院（1857年），一下改变了连遭七次失败的处境。身患肺结核。

1861年：他以惊人的力量完成了*《埃利奥多尔被逐出庙宇》*以及*《雅各与天使的搏斗》*（圣绪尔庇斯教堂，巴黎），并视之为自己的精神与艺术的遗嘱。

1863年：德拉克洛瓦在自己的居所兼画室中去世。



欧仁·德拉克洛瓦
(Eugere Delacroix)
《黑白混血女人阿莉娜》
(约1824年，法布尔博物馆，蒙佩利埃)。这幅作品是德拉克洛瓦刚刚成名时所作。画家借用模特儿，对颜料尤其是色彩进行探索。女模特儿既无造型感，亦无表情，直露的女性特征中丝毫不蕴含任何性感的成分。
摄影：C.O'Sughrue
©Archives Larbor

则非常明显了。

最初，德拉克洛瓦蹒跚起步，遵照盖兰的建议在卢浮宫临摹拉斐尔的作品。1822年，他采用戏剧性大于诗性的用光处理的中世纪题材《但丁和维吉尔共游冥河》，获得成功，这决定了他的未来。后来，他说道："那些支持我的人不由分说地将我纳入了浪漫主义的团队之中。"正是在那个时期，他发现了英国艺术。在与康斯太勃尔的接触之中，他学会了把握主题的真实性而超越画类的等级，学会了与大自然的具体关系；在与波宁顿的接触之中，他学到了因水彩画训练而形成的极其自由的笔触，并拒绝依次加工一幅作品的不同部分。但比起英国绘画来，浪漫主义从英国文学中获得了更多的收益，这尤其要归功于瓦尔特·司各特和拜伦。在1820年左右，"浪漫主义"这个词在很少情况下才用来指由拉马丁推出的风靡一时的哀歌体——这种体裁在绘画方面有些回音，比

如热拉尔的《米赛纳海岬的柯丽娜》(1819年)的，是献给斯达尔夫人以及朱丽叶·雷卡米埃(夏多布里昂的情人)的，——而更多是指“黑色小说”或者“狂热小说”体裁，在绘画中，或者至少在版画中，风靡一时。

“小大师”与“大命运”

应当指出，与此相对，在一些继承了在大革命期间蓬勃发展起来、表现轶事以及日常生活传统的法国画界“小大师”群体之中，如布瓦伊(Boilly)、贝尔托(Berthaut)、德比古(Debucourt)、德马希(Demachy)等，刚刚出现的风景画成了大家接受的画类。1817年，米夏隆(Michallon，作品《德谟克利特及阿伯德尔人》，高等美术师范学院，巴黎)成为第一位凭“历史风景画”荣获罗马奖的画家。这是一个崭新的画



托尼·若阿诺
(Tony Johannot)
《维特》
(1844年，法国国立图书馆，巴黎)。若阿诺在这幅作品中不如他在创作微型木版画时自如，因为在那里他异想天开的兴致得到自由发挥。在此，若阿诺为备受年轻的浪漫派推崇和摹仿的歌德小说《少年维特的烦恼》作插图，将其表现为悲欢跌宕的情节剧，却没有意识到作者的自我批评(或自我剖析)的一面。在整整半个世纪中，《维特》成为表现恋爱激情作品必然参照的范本。绘画，尤其是素描，追随了这一风尚。
摄影：coll. Archives Larbor/T



皮埃尔·亨利·德·瓦朗西安纳
(Pierre Henri de Valenciennes)
《湖畔暴风雨》
(1784年,卢浮宫博物馆)。这是一幅在好几层粘在一起的纸上创作的油画,所表现的可能是对一次意大利之旅的追忆,真实地显露出画家的才华与水准。该画家很快就声名湮灭,长期被人遗忘。我们可以注意到画面中由透视法产生的空间感,相比高山,城堡显得微渺,倾泻而下的雨水十分清楚。作品定格在"此时此刻",神秘的诗意从中油然而生,与后来欧仁·布丹(Eugène Boudin)及印象派笔下的诗意迥然不同。
摄影:©RMN/G Blot

类,人物形象摆设在风景中,是为了"显得高贵",人物本身却变为次要。这正是在普桑(Poussin)和米夏隆,甚至瓦朗西安纳(Valenciennnes)之间的主要区别,虽然瓦朗西安纳也曾考虑过在"以古法表现的"自然背景中嵌入哲理性的故事,如《阿基莱斯与希拉》(1819年,图卢兹)。这类新古典主义尽管因人而异,但它迅速获得成功,甚至没有因为年纪尚轻的米夏隆的猝死(1822年)以及比他年长的理论家瓦朗西安纳(1815年)的去世而中断,那是因为这些地位低微的画家们,如贝尔坦(Bertin)等已开始将风景解放出来。如今,只要重新审视他们的草图就可发现,在他们那些遵循规范的作品之下同样隐藏着真实的敏感。在1800年左右(同年,瓦朗西安纳发表《论风景》,首次强调"浓淡色度"的变化可以产生风景中大气变化的效果),新生的画类还只是尽力临摹荷兰画派,并通过这种学院式的迂回,找到了一种大有前途的清新之风。其他一些画家则因一味取悦小资产阶级顾客而陷入平庸,如德罗林(Drolling)。

所有这些"小大师"们远离复辟王朝最后几年的喧闹,这种喧闹在1827年的沙龙画展上表现得尤其强烈。在那届沙龙上,安格尔的《荷马礼赞》(卢浮宫博物馆)与德拉克洛瓦的《萨丹纳帕路斯之死》(卢浮宫博物馆)相互对峙。我们由此进入一个全新的阶段,两种截然相反的气质脱颖而出,并由于公众的兴趣和舆论,分别成为两大画派的象征。其中一派(后大卫古典主义)假如曾存在过,当时也已消踪匿迹;而另一派则在

文学或音乐上胜过美术，宁愿置身另一舞台。1827年，维克多·雨果发表《〈克伦威尔〉序言》，这是一部根本无法上演的剧作。浪漫主义在其中找到了根基，但诗人雨果与画家德拉克洛瓦的轨迹并没有交汇。

我们可在1827这个年份停留片刻。作为一位出人意料的批评家，在为讴歌希腊起义而举办的画展之际，雨果拟定一篇题为《新画派》的论文，但他并没发表。他不喜欢大卫，甚至也不赏识格罗斯(他可是夏多布里昂所钦慕的！)，但特别欣赏席里柯。然而，《环球》报推出如下说法："雨果在诗歌领域实践着德拉克洛瓦的绘画。"(实际上，雨果将在美术上实践他本人在诗歌上的作为，只不过当时他自己尚未预料到)。两部"宣言式"的作品在沙龙展中分庭抗礼，它们之间的对立是如此触动人心，以致于波德莱尔在多年后撰写关于德拉克洛瓦的总体性研究论文时还有所提及。德拉克洛瓦最终以《希奥岛的大屠杀》一作声名鹊起，他已开始有去东方旅行之意。尽管以前的一些工作已有所显示，但《萨丹纳帕路斯之死》(其

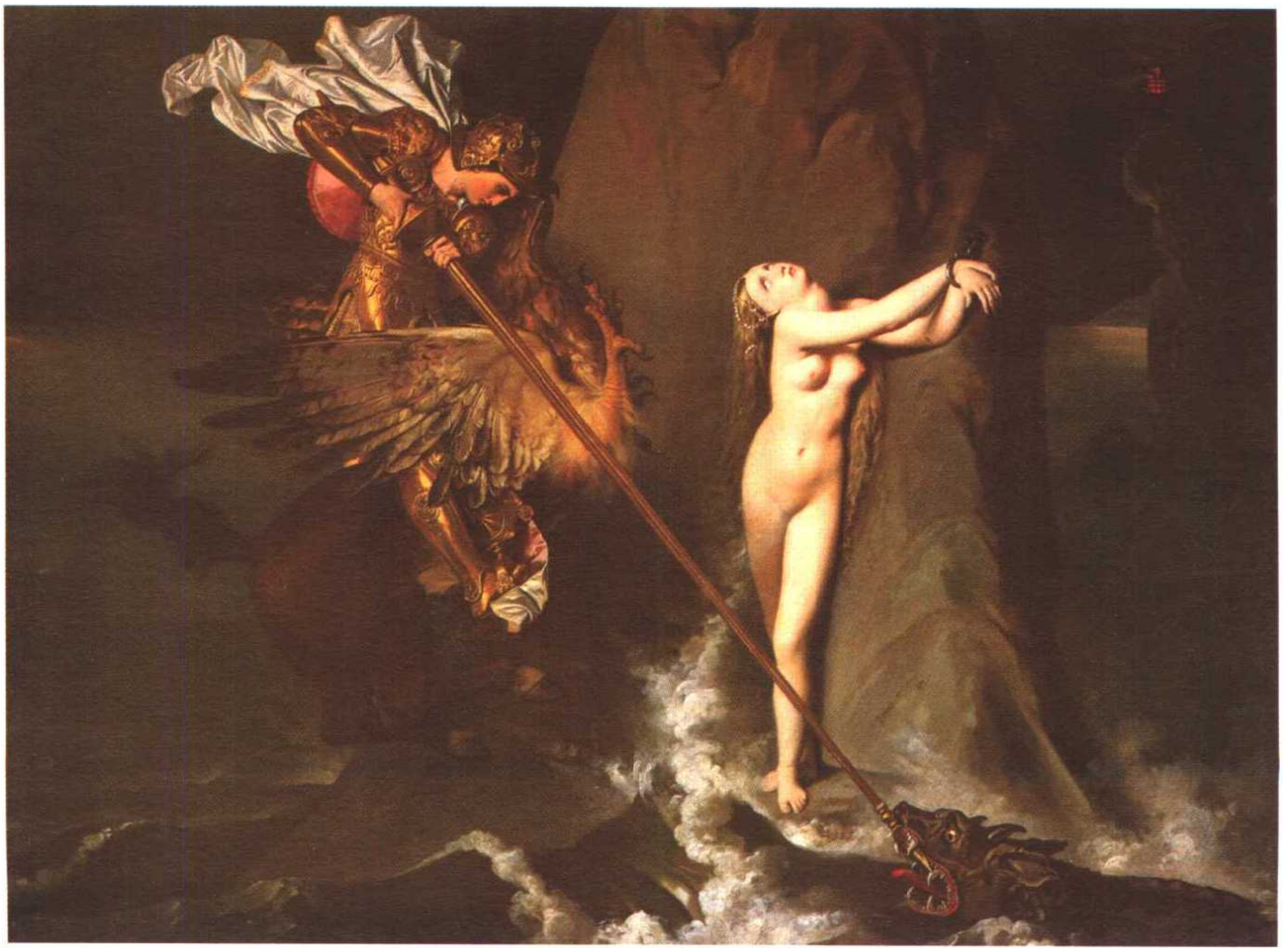


阿希尔·德韦里亚
(Achille Devéria)
路易·布朗热
(Louis Boulanger)
《罗密欧与朱丽叶之死》
(1827年，法国国立图书馆，巴黎)。在石版画和铜版画中，"维罗纳(Vérone)的情人"双双殉情的故事造就出了大量有花饰的插图作品，将浪漫主义简化为最为矫饰、最为夸张的程度。
摄影. ©Arch Larbor

题材是向拜伦借用的)仿佛即刻成为一种宣言，这幅作品的内容与其说是浪漫主义的忧郁，不如说是色彩与线条的对抗(正是这一点激怒了安格尔)、形式的纷乱，以及跟画中主人公的自毁相类似的一种挥霍。画面中丰富繁密的曲线、飞溅的光线和整个阴森的自毁仪式中洋溢的感官性激起了公愤。然而，艺术家德拉克洛瓦与“青年法兰西“团体保持着距离，该团体的成员大半既是画家又是诗人(至少在一段时间内是这样)，在查理十世下台数月之前，他们确保了雨果的《欧纳尼》一剧演出的成功。

这些二流的艺术家(并不是所有人都像戈蒂埃一样明智，转而去搞文学)却很能反映法国浪漫主义的现象。自1805年起，夏多布里昂在一封著名的信中重新确立了素描的重要性与必要性，对此，二流艺术家们就以新的技巧加以反对。在再度推出“哥特式”风格的木版画之后，这些无与伦比的装饰画画家，如阿希尔·德韦里亚(Achille Devéria)或托尼·若阿诺(Tony Johannot)采用了石版画。大约在1800年左右，石版画技术首创于慕尼黑，但只有在1814年经由巴黎传播开来后方流行于世。它在书本及报刊的发展中起到了越来越重要的作用，但也应当指出，在使一些杰作得以普及的同时，

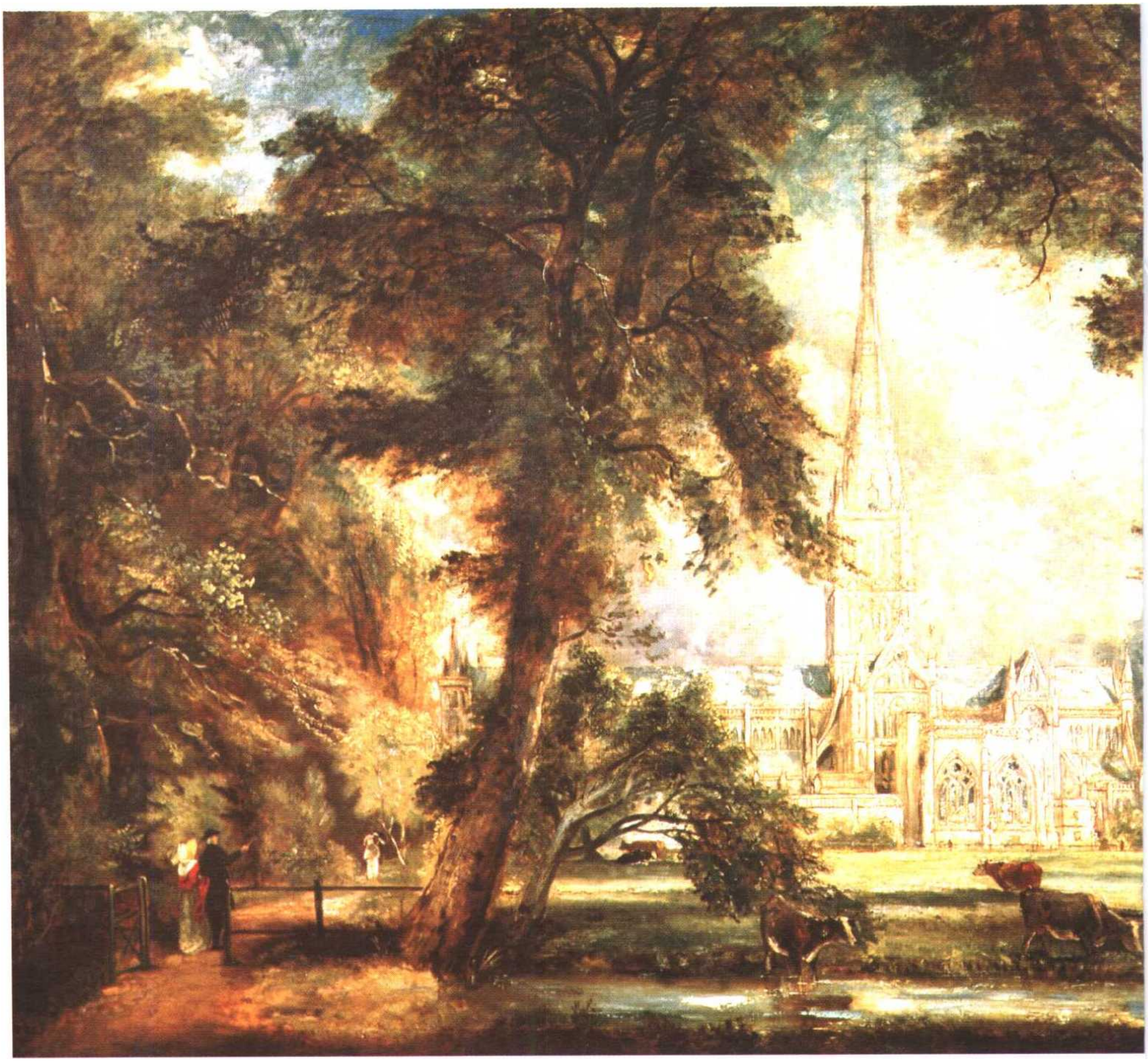
让·多米尼克·安格尔
(Jean Dominique Ingres)
《罗杰拯救安琪丽卡》
(约1819年，卢浮宫博物馆)。对安格尔而言，女性的裸体似乎只是由曲线构成的整体，并且无论在何种姿势下都应达到和谐。此处，肉体的性感被充满乞求的目光弱化了，但在这幅尝试性的作品之后，其它作品中肉体的性感又显示出来，而且经常是非常强烈的。
摄影：Hubert Josse
©Archives Larbor



荷拉斯·韦尔内
(Horace Vernet)
《莱奥诺尔叙事诗》
(南特美术博物馆)。德国浪漫主义作家毕尔格(Bürger)萦绕人心的叙事诗《死去的人行动迅捷》，给这位不久之后就成为学院派的画家提供了一个机会：缅怀一下年青时代的朋友们，也装着加入一次现代潮流。
摄影： *Studio Madec*
©Arch.Larbor/T



也将独特的版画艺术带上了某种轻率、世俗的滑坡，直到杜米埃(Daumier)的出现才再现光芒。至于正统的浪漫主义绘画，如阿希尔的兄弟——欧仁·德韦里亚(Eugéne Devéria)的作品《亨利四世的诞生》(1827年，卢浮宫博物馆)或者路易·布朗热(Louis Boulanger)的作品《马泽帕》(1828年，鲁昂博物馆)，今天在我们看来，尽管有时不乏激情且时而技巧精湛，终究是夸张和粗浅的。"我丝毫不喜欢理性的绘画"，德拉克洛瓦于1824年在《日记》中如是写道。他的《日记》成为内省的杰作，也是最吸引人的一份资料，记载着一个画家的内心世界、对个人抱负及绘画技法的看法。面对《萨丹纳帕路斯之死》，安格尔的巨作《荷马礼赞》可能会被视为毋庸置疑的"理性"绘画的证明。而事实上，附在安格尔身上的"魔性"和德拉克洛瓦的一样缺少节制，在同类中是同样的专横。如果这幅绘画看上去是冰冷的，乃是出于顾虑，而非出于过度的理智。《荷马礼赞》是一部程式化的作品，并没脱离该体裁的



约翰·康斯太勃尔
(John Constable)
《从主教的府邸看圣索尔兹伯里大教堂》
(1824，圣保罗美术学院，巴西)。在康斯太勃尔看来，"绘画与情感，虽然是两个不同的词，但其实是一回事"。他用大片的涂料表现伤感而颤栗的气氛，对法国大陆的影响比起对英国本土要更大些。
摄影：©Giraudon

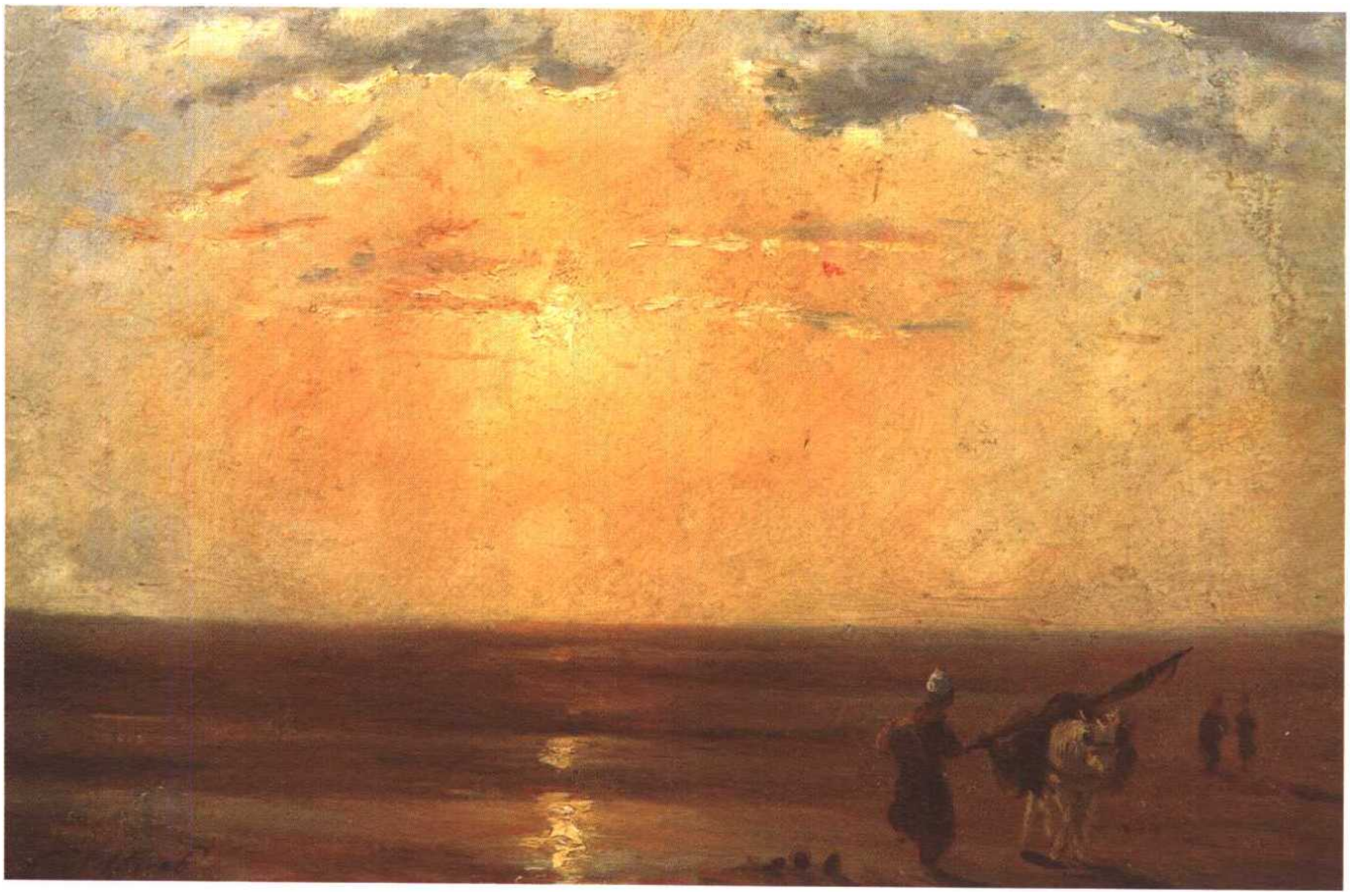
法则。其中，一种新古典主义式的华丽成为主导，而对一些用来颂扬荷马形象的选择则加重了这一倾向。与画家的才华相比，完美的构图以及冷冰冰的色彩和谐也都退缩到了一旁。事实上，安格尔掌握着一种复杂而迂回的线性，其"极致的发挥"达到的风格化，比起他希望带动的传统品味要深远得多。1815至1824年对安格尔是艰难的时期，尽管有些王室的订制。随后，安格尔去佛罗伦萨久住了一段，并在那里发现了意大利15世纪画师们的作品。经过接触这些作品，他的手法变得灵活起来，但并不应该就此犯下这种把他的绘画称为"行吟派"或者"哥特式"的双重错误！最终，安格尔进入了皇家学院，成为美术学院的教授。他开办了一家画室，照他的学生阿莫里-杜瓦尔(Armaury-Duval)的回忆，他有时"像在



一种无意识状态中"作画(裸体)，而且会"发出声声赞叹"。他也在画室中说了一些会令那些只愿在他身上看到一种迟到的古典主义的人感到迷惑的格言："画家要是只相信他的圆规，那他就是以幽灵为准了。"

格罗斯处在安格尔的专制一统和他亲自大力扶植的浪漫主义潮流的夹缝之间，命运实在令人同情。甚至当他成为路易十八和查理十世的官方画家之后，批评界仍然猛烈抨击他重拾与他的气质不太相符的神话主题的尝试——《阿里亚娜与酒神》(1822年，卢浮宫博物馆)，因此他放弃了最后的几幅历史画，如《在波亚克的昂古莱姆公爵夫人》(1819年，波尔多)。大卫写信奉劝他"再读读普卢塔克(Plutarque)"(大概更多是为了学习淡泊坚忍，而非在其中汲取题材)，可是枉然。格罗斯因个人的悲伤而伤神，又为气馁而倍受折磨，1830年的事件更使他感到沮丧。当他的最后一幅作品(画得相当美)《赫拉克勒斯与狄俄墨得斯》(图卢兹)于1835年在沙龙展出遭受失败后，他自杀身亡。与此相悖的是，他拥有巨大的影响：席里柯和德拉克洛瓦均曾崇拜他，并模仿他的运动感、整体感及其生动又透明的色调。起初，席里柯不时地光顾一个时髦的画室——夏尔·韦尔内(Charles Vernet)的画室。事实上，在大规模的论战(这些论战往往是推想出来的，有时并非真正存在)之余或者之下，有一种毫无争议的绘画一直存在着，尽管被涂抹上了一种肤浅的浪漫主义。韦尔内家族即是显著的例子：在临终前，约瑟夫·韦尔内(Joseph Vernet)目睹他的儿子被纳入罗马学院，位列其侧(1789年)！卡尔·韦尔内(Carl Vernet)以"罗马"风格作画。在督政府时期，卡尔用活泼诙谐的笔调表现金色的青春。他对马的热情引起了席里柯的兴趣，但格罗斯公正地说道："我的一匹马足以吞掉他的六匹。"到了帝国时期，他灵活地接受了史诗体裁《马伦戈之役》(1808年，凡尔赛宫)，随后又回到了他所倾心的激情《为圣-于贝尔节猎鹿》(1818年，卢浮宫博物馆)。这位艺术家优雅却肤浅，但有自知之明，他如此宣布："我就像是王储，国王的长子，父亲是国王，但从不曾为王"，他于1826年看到亲生的儿子也进入罗马学院，与他为伴。

荷拉斯·韦尔内(Horace Vernet)生于1789年，而他传奇般的生涯一直持续到1863年。荷拉斯曾被同代人赞为伟大的画家，但在今天看来已非如此。荷拉斯·韦尔内从小就是绘画奇才，在帝国时期，他通过漫画与时髦版画的小门道进



保尔·于埃
(Paul Huet)
《夕照下的特鲁维尔海滩》
(约1852年，鲁昂美术博物馆)。身为德拉克洛瓦的朋友以及布丹(Boudin)的先驱，于埃很快致力于风景画的创作，并终生以一种与不合时代节拍的浪漫主义精神表现风景。他笔下的风景犹如镜子，折射出怀乡的愁绪或者不可捉摸的情感。他用强有力的光线效果来描绘的那些景致，不管是静谧安详，还是大自然施虐，总有一股粗野的味道。
摄影 ©Giraudon

入艺术领域，参加1814年的巴黎保卫战，并且绘制了有关情节如《克利希门》(卢浮宫博物馆)，这成为他不计其数的作品中的一幅。在复辟时期，他的画室氛围及周遭的人都是极其自由的，这令他博得了奥尔良公爵(即后来的路易·菲力浦)的关注，但在1822年的沙龙展上也使他的七幅作品(其中包括现藏伦敦的《热马普之战》)遭到了纯粹政治性的拒绝，而这也是向同一位公爵谄媚的行为。然而，自1827年起，荷拉斯·韦尔内重新奠定了他的官方地位，他进入皇家学院，而后又执掌(1823-1833年)罗马学院。自此以后，他热衷于用尽可能平易的方式表现大的题材，采用从德拉克洛瓦处受益匪浅的非常平滑的绘画风格。1830年左右，在荷拉斯的周围，一些兼容并蓄却被冠以“浪漫主义”之名的画家日益增多，他们与安格尔的门生相互对抗，尽管两派在各自的类别上都同样不“正宗”。

上文提及的这些画家全都接受了英国的影响。1824年，革新了英国风景画艺术的约翰·康斯太勃尔(John Constable)，犹犹豫豫地允许(他艰苦地工作，担心在品味之都——巴黎——遭受挫败)将他的三幅油画送去沙龙展览，其中包括《干草车》(伦敦)。康斯太勃尔早已令夏尔·诺迪埃(Charles Nodier)等第一代浪漫主义作家激情盎然，而对德拉克洛瓦产生的影响力远远超过波宁顿(Bonington)的水彩画。

与前浪漫主义画家的崇高相对，康斯太勃尔提倡日光的简朴性，并在(有时技巧并不太高明的)作品中加入一种生命力，使作品具有一种内在的悲怆。他的重要性还在于寻求一种尽量直接的氛围，在色彩分布中，尽量将它一气呵成，尽管事先早有研究，而且针对同一主题已有许多版本，如《圣索尔兹伯里大教堂》系列作品(1820-1823年)。后来，巴比松派的画家们从他身上接受了同样有力的影响，这一画派约于1840年至1848年才形成群体(并未列入本书范围)。他们也承继了被长久遗忘的、介于浪漫主义与现实主义之间的法国风景画家的印记，诸如乔治·米歇尔(Georges Michel)和保尔·于埃(Paul Huet，深受雨果的赏识)。在与柯罗(Corot)短暂的接触之中，他们实际上所得甚微，虽然表面上不是这样。

事实上，柯罗——19世纪法国最伟大、最有独创性的画家之一——就是在复辟王朝时期默无声息地蹒跚起步的。柯罗在历史风景画家贝尔坦(Bertin)的画室工作一段时间以后，于1825年首次前往意大利旅行。同年完成的《自画像》(卢浮宫博物馆)表明：这个所谓的天真汉，其实有着坦率的气质，只不过蛰伏在内；他满怀自信，只是实践起来让人有拖拉之感。他在罗马作了不少于三十次的写生，只画了两幅风景画，带着极强的真理性表现出了令他痴迷的光线。其实，他在意大利时积累下许多草图，都在日后完成。回到巴黎后，他的独立性愈加明显，去外省长久地游历。他十分了解古代的巨匠，仰慕乔尔乔涅(Giorgione)，并视普桑为“我们所有画家的父亲”。

1815年，督政府将劫掠的艺术杰作均物归原产地或者来源地，这象征性地标志着拿破仑的倒台。但巴黎所体现的审美凝聚力并未因此消失。在复辟王朝时期，面对法国模式，欧洲其它国家的艺术似乎均无大的独特性(甚至英国的岛国特征也将日渐消融在法国模式中)。在英国和德国，建筑顺着趋势继续发展，在新古典主义与新哥特主义之间(有时出现在同一建筑上！)交替更迭。

鉴于日期上的巧合之处，可在此提及萌生于美国的一个重要的风景画派——“哈得逊河画派”(Hudson River School)，在上文中我们已提及其先驱的迹象。它以宽广的视野为特征，笔法十分讲究，体现出卢梭式的浪漫主义，展示人与未经玷污、原始野蛮却又平和宁静的大自然之间的接触。这

一倾向由创建该画派(1825年)的盖依·沃尔(W.Guy Wall)、托马斯·伯奇(Thomas Birch)、阿舍·杜朗(Asher B. Durand)等人加以发扬。其中，最有名的托马斯·科尔，创作了《最后一个莫希干人》(1827年)，在一次旅欧之后带回了奇异的趣味，如《巨人之杯》(1833年)。而后他隐居卡茨基尔山谷(Catskills)(1844年)，在当地拥有相当众多的崇拜者，这为后来的"边界"风景画家们开辟了道路，其中距今最近而且最具盛誉(1850年以后)的是弗雷德里克·丘奇(Frederick Church)。

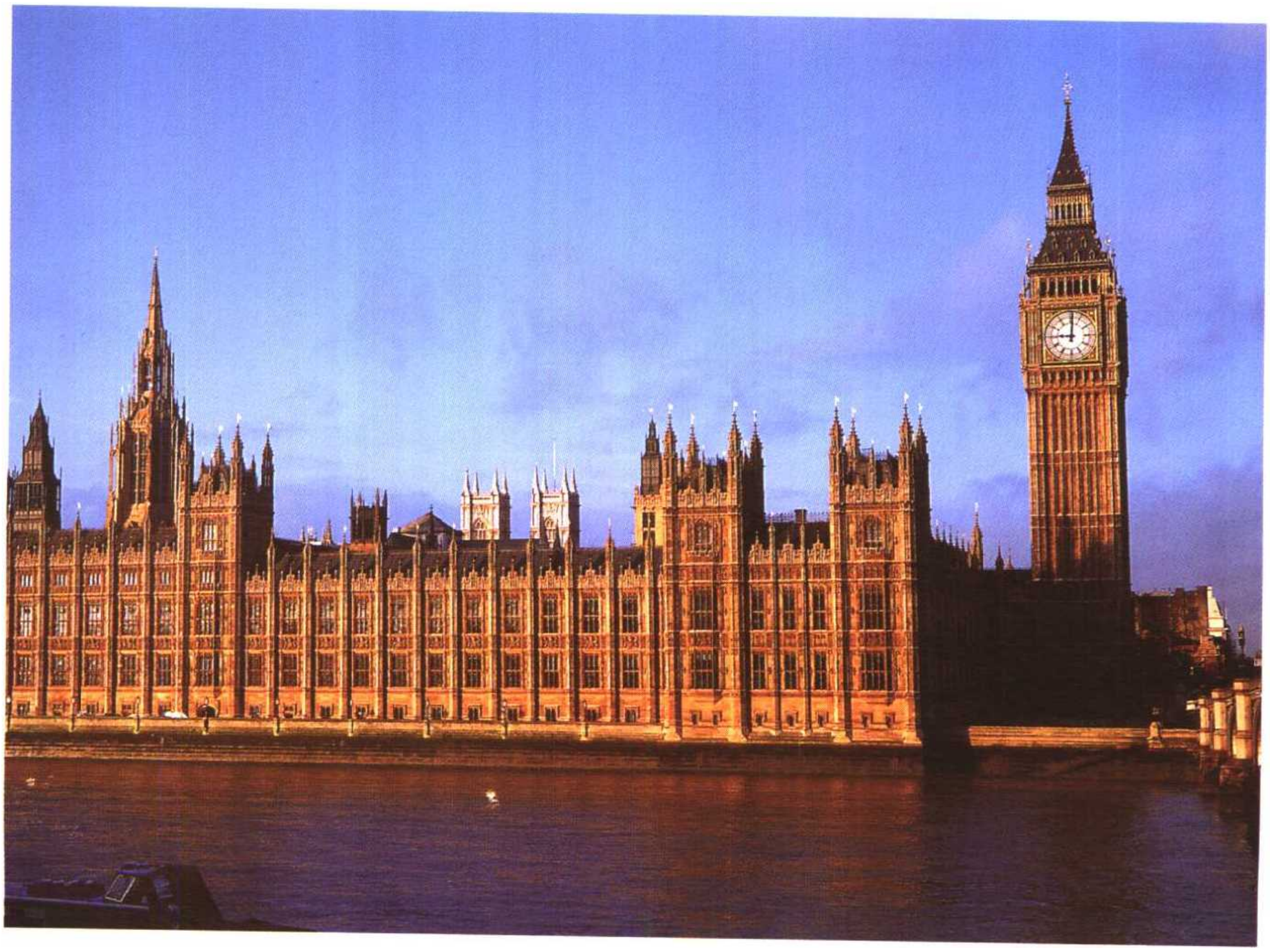
浪漫主义绘画在中欧只是勉为其难地寻觅到它的欣赏者。自1820年起，它让位给一种只表现轶事的绘画，面对这些轶事画所表现的平淡无奇的生活镜像，小资产阶级并不醒悟，而感到满意。这就是所谓"稳健派"(Biedermerie)风格(语出一位诗人)，在家具设计中也曾盛行一时。在德国和奥地利，此派的某些代表人物曾尝试创作不列颠风格的风景画，可无法与彩色石版画竞争。在意大利，蒙格斯(Mengs)的"罗曼式"新古典主义在阿皮亚尼(Appiani)的作品中幸存下来。阿皮亚尼是装饰画家，作品殊无热情，但也画过几幅好的肖像画。威尼斯画家海耶茨(Hayez)则试图凭借民俗，推出一种自己的浪漫主义，如《西西里的晚祷》(1822年，米兰)。不久，海耶茨成为米兰学院的成员，后来又任主席。从这个知识之都到整个欧洲，他树立起身为伟大历史画家的威望，尽管作品中流露出平淡呆板和机会主义，但他的某些题材在感伤之下不乏奇思异想，而技巧手法也精湛且雅致。他的盛名以及教学中的教条主义使得伪浪漫主义的"行吟体"后来在意大利得以延续：他最著名的作品《吻》，完成于1859年!

俄国的绘画亦同样试图凭借学院式的手法迈入欧洲艺术之林，通过"对现实的征服"以及对在此之前一直沿用的19世纪模式规范的摈弃，如亚历山大·伊凡诺夫的《基督向人民显形》(1832年，莫斯科)。于是，在接受了上流社会题材甚至是洛可可风格的启发之后，俄国绘画先后历经了"大卫阶段"(切博伊夫[Chebouiev]，当时在罗马)和前浪漫主义阶段(同是切博伊夫，创作了《和一个波西米亚女人在一起的自画像》，1805年，莫斯科)。俄国绘画因循守旧，多以神秘主义或表现轶事为主，有时则突出流于表面的怪诞奇异，如著名的女肖像画家卡尔·布丘洛夫(Karl Brjulov)的作品《庞贝古城的末日》(1828-1833年)，所以渐渐失去活力。

巅峰与衰落

在法国，1830年的革命可谓标志着浪漫主义的公开获胜，这一流派的领袖人物亦借此机会积极地投身于政治生活中。在新体制中，早先拥护《欧纳尼》或者颂扬德拉克洛瓦的“青年自由派”日益得势，而艺术上反动的“老自由派”却趋于衰落。早在1825年，一位自由派人物维泰做了一个很有意思的比较：“法兰西的品味期待着它的七月十四日(大革命)。”这只是一个转瞬即逝的幻梦。一方面，许多年轻的艺术家是共和党人，感到受了挫折；另一方面，尤为重要的是，路易·菲力浦虽然也听任这个或那个内阁成员保护这些艺术家，但比他的前任们更缺少美学方面的关注。自1840年起，国王允许众多初学者参观他个人收藏的西班牙绘画作品，但除此之外，他在这一领域里只有一些有争议的或者糟糕的创意。比如将凡尔赛宫改造成“法国所有荣耀的博物馆”，而这项工程以毁损建筑为代价。至于绘画，战役画廊专门为奥尔良家族回收大革命和帝国时期的作品，然而除了少数例外，大多数都是一些平庸画匠的作品。创作不倦的荷拉斯·韦尔内在《劫掠阿朴杜勒-卡德尔的家眷财物》(1845年)一作中刻画了该统治时期的一个重要事件。无论如何，自1835年起就非常明显，新体制只有通过宣扬保守主义和物质

查尔斯·巴里
(Charles Barry)和
帕金
(A.W. Pugin)
伦敦新国会大厦
1840-1888年。这是英国所遵循的一种特殊的、兼容并蓄的“哥特式”观念的典型范例，这一风格在数个世纪中几经摹仿而成。这一建筑是绘制了八千张草图的结果，在巴里去世之日(1860年)尚未建成，后来由他的儿子完成。
摄影：©S.Grandalam/Hoa-Qui



繁荣才能得以延续。物质的繁荣促使新的资产阶级即位，他们有时也渴望完善自我的素养，但比复辟王朝时的资产阶级少了一份天真，多了一份粗暴。依照"平民国王"假装喜好的朴素，他们强加推行了一种故意厚古薄今的折衷主义。

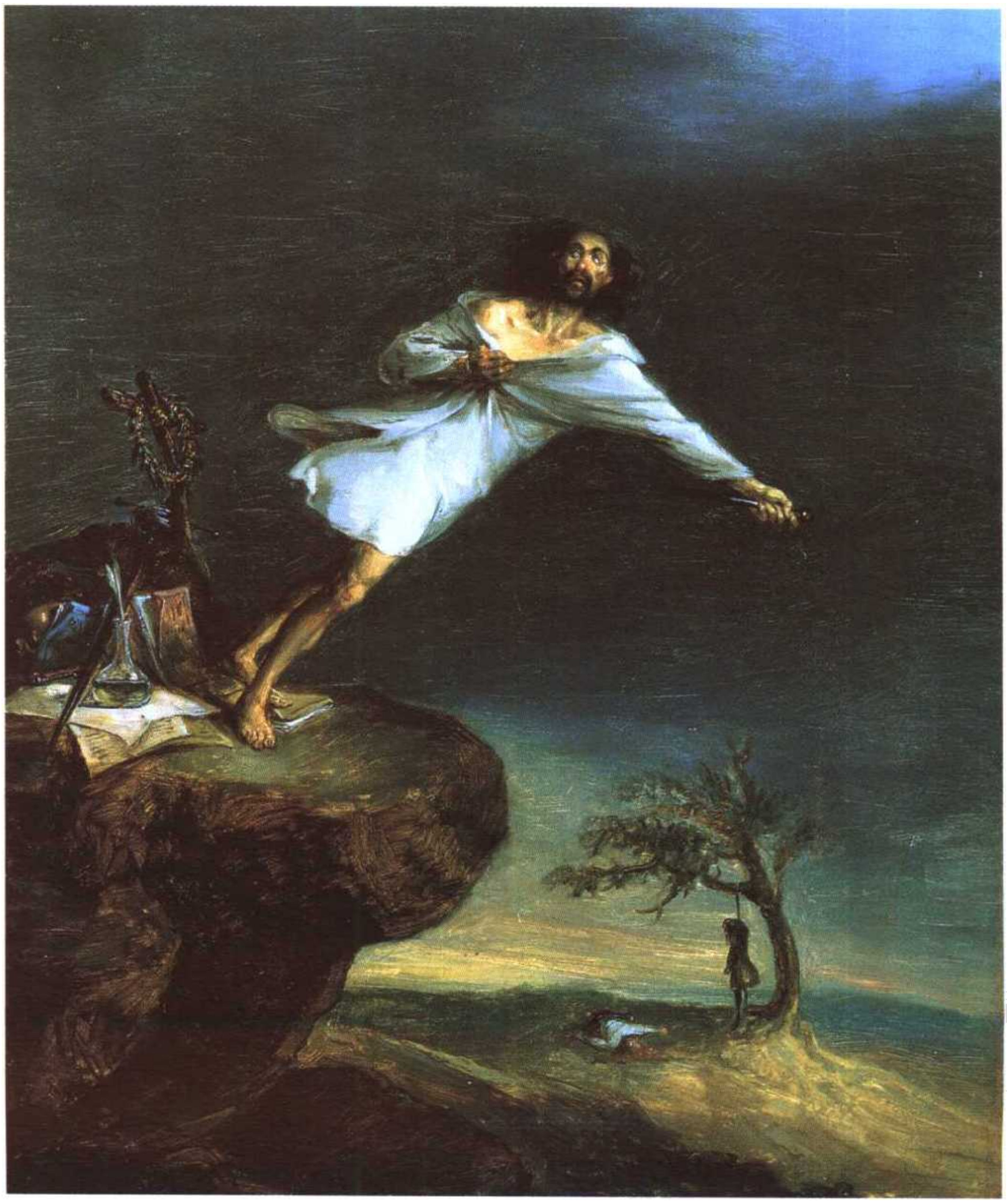
在建筑方面，这一倾向体现尤为明显，杜伊勒利宫按照完全古典的风格加以重建。在别的地方，多余的装饰不再仅限于哥特式元素，而是日渐大量地借鉴拜占廷或者文艺复兴时期的因素。如勒弗朗(Lefranc)在新哥特式的德尔厄皇家教堂的装饰，始建于1816年；杜邦(Duban)在巴黎美术学院的装饰；沃杜瓦耶(Vaudoyer)在马赛的装饰。当然，也出现了一些新的材料，如在英国，怀亚特(Wyatt)首先应用了铁(1802年)，而后传到了法国(南特的钱币馆，1820年)，发展很快。自1840至1850年，拉布鲁斯特(Labroust)在圣热娜维耶芙图书馆中使用了生铁，与此同时，本宁(Bunning)将金属与玻璃应用在伦敦煤炭证券交易所的建造中(1846年)。然而，这个时代由学识渊博的修复者一统天下，如拉叙(Lassus)重建了圣礼拜堂(约1840年)；维奥莱-勒-杜克(Viollet-le-Duc)开始修葺生涯，同时年轻的维克多·巴尔塔(Victor Baltard)开始修建几座巴黎教堂；凯斯代尔(Questel，尼姆的圣保罗教堂，新罗曼风格)、巴特雷米(Barthélemy，鲁昂的"仁心救命圣母"教堂，新哥特式)、戈奥(Gau)和巴吕(Ballu，巴黎的圣-克洛蒂尔教堂)则使建筑从兼容并蓄过渡到纯粹的摹仿。这些建筑师好像希冀与英国"哥特式的复兴"(巴里和帕金于1844年重建了威斯敏斯特区)相匹敌，或与在"哥特式"(波茨坦的新阿尔斯贝格城堡，1844年)和"新哥特式"(克棱兹建的巴伐利亚路易二世瓦尔宫，1830-1842年)之间摇摆的德国建筑竞相媲美，但也不免晚了一步。

室内装饰也遵从同样一种折衷主义，由杜邦建造的当彼埃尔城堡(安格尔的一些门生也参与其中)体现出既冰冷又繁冗的仿文艺复兴风格。在家具设计中，"新哥特式"风格甚至延展到椅子的制作，职业的木器制造家族逐渐消失。在路易·菲力浦执政期间，"名副其实"的亨利二世式橱柜问世，也就是说，根据某些易于仿制的特征，风格开始被商业化地加以归类。一件家具若有螺旋形的立腿就足以被命名为"路易十三"式，甚至连一些审慎的爱好者也落入个中陷阱。

到了路易·菲力浦执政末期，出现了最早一批"路易十五"或"路易十六"式的家具，一个摹仿的周期终止了，第二

帝国时期终于可以开始制造“帝国”风格的家俱了。各种各样杂乱的风格到处涌现，始创于1759年的奥贝尔康普夫(Oberkampf)制造厂在1843年关闭，墙纸慢慢地取代了茹伊的画布，但也照样采用乡野形象、古代形象或者“行吟诗”中的形象。陶瓷工匠雅各布·柏蒂(Jacob Petit)使洛可可风格重现，而布罗尼亚尔(Brogniart)先是临摹古代绘画，而后通过画伪中世纪风格的图案，试图复兴彩绘玻璃。安格尔也曾错误地有过这一倾向。

至于雕塑，它受到了来自新古典主义杜巴蒂(Dupaty)、柯罗(Corot)的强大的官方压力，但浪漫派或巴洛克的雕塑也得以幸存，代表人物不仅有吕德(Rude)，还有博西奥(Bosio，先前受宠于拿破仑一世，在复辟时期创作了胜利广场上的路易十四的雕像)的学生们，其中有雨果的朋友让·杜赛涅尔(Jean Duseigneur，《发怒的罗兰》，1831年；《圣米歇尔刺死恶龙》，1834年)。后来，杜赛涅尔的艺术转向平庸。伟大

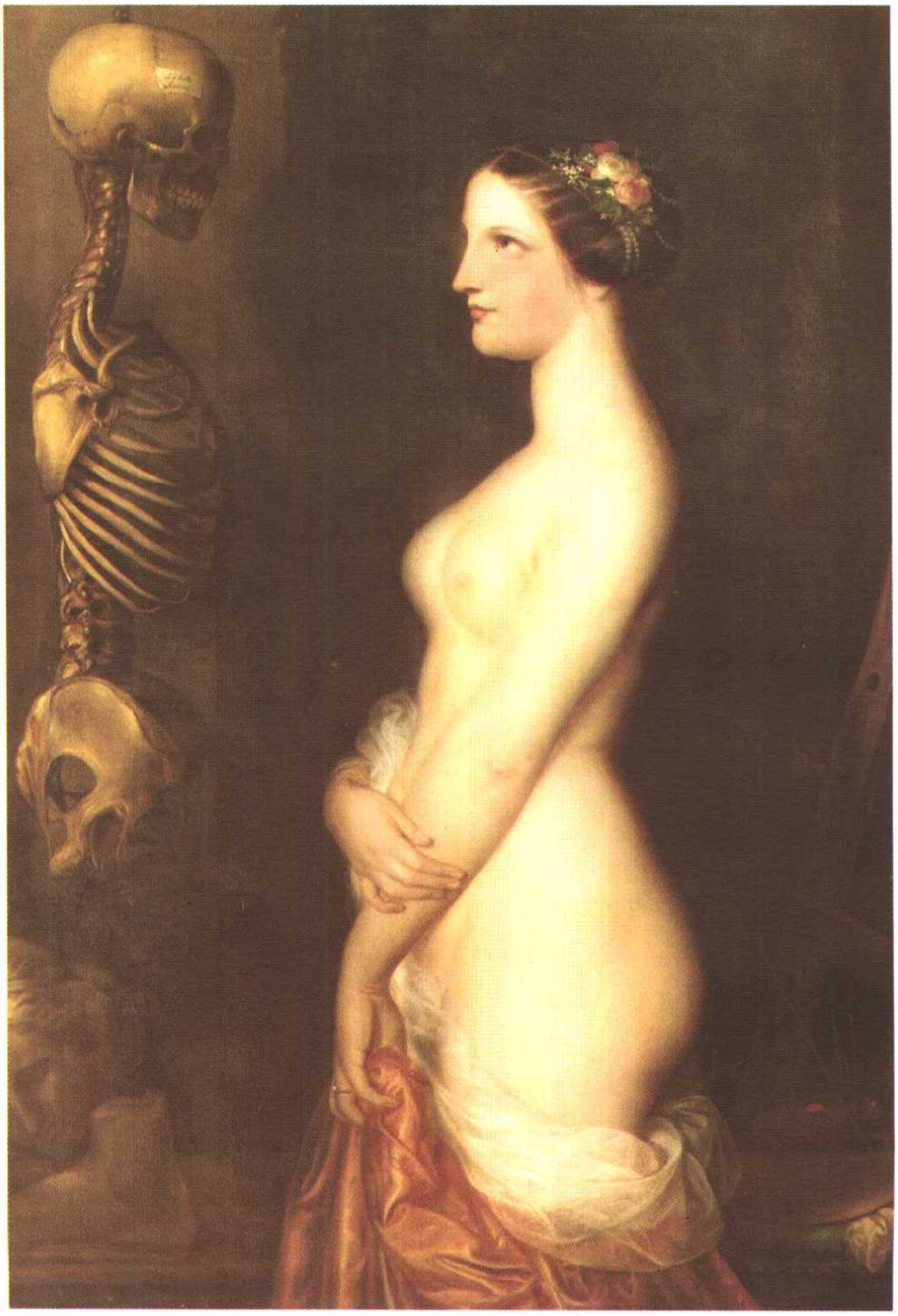


莱奥纳多·阿伦泽
(Leonardo Alenza)
《自杀的寓言》
(1845年之前，浪漫主义博物馆，马德里)。这是一幅几近滑稽模仿性的作品，或许也有揭露的性质，是由戈雅的一个平庸的门生所作，题材依据1800年以来疯狂文学偏爱的主题之一变幻而来——自杀(在当时被认为是一种疯癫的形式，或者正相反，被认为是一种崇高的行为)。这幅作品并不掩饰这一主题的文学源泉。
摄影：©Artephot/Oronoz

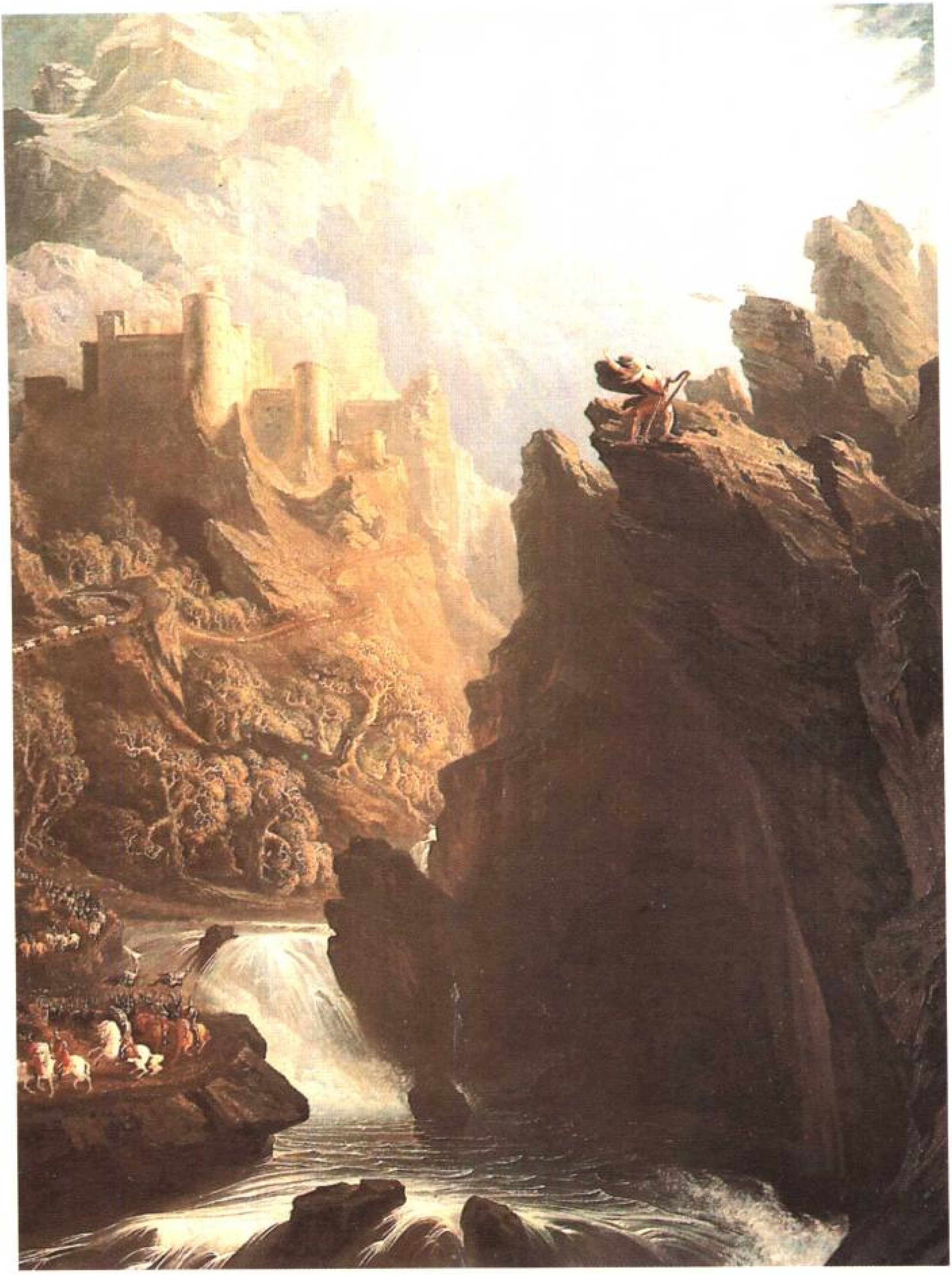
的动物画家巴里(《吞吃鳄鱼的老虎》，1831年)有时也带着同样的、悲怆的表现性掉入“行吟体”的趣味，如《查理六世在勒芒的森林里》(1833年)。

绘画：普遍的没落

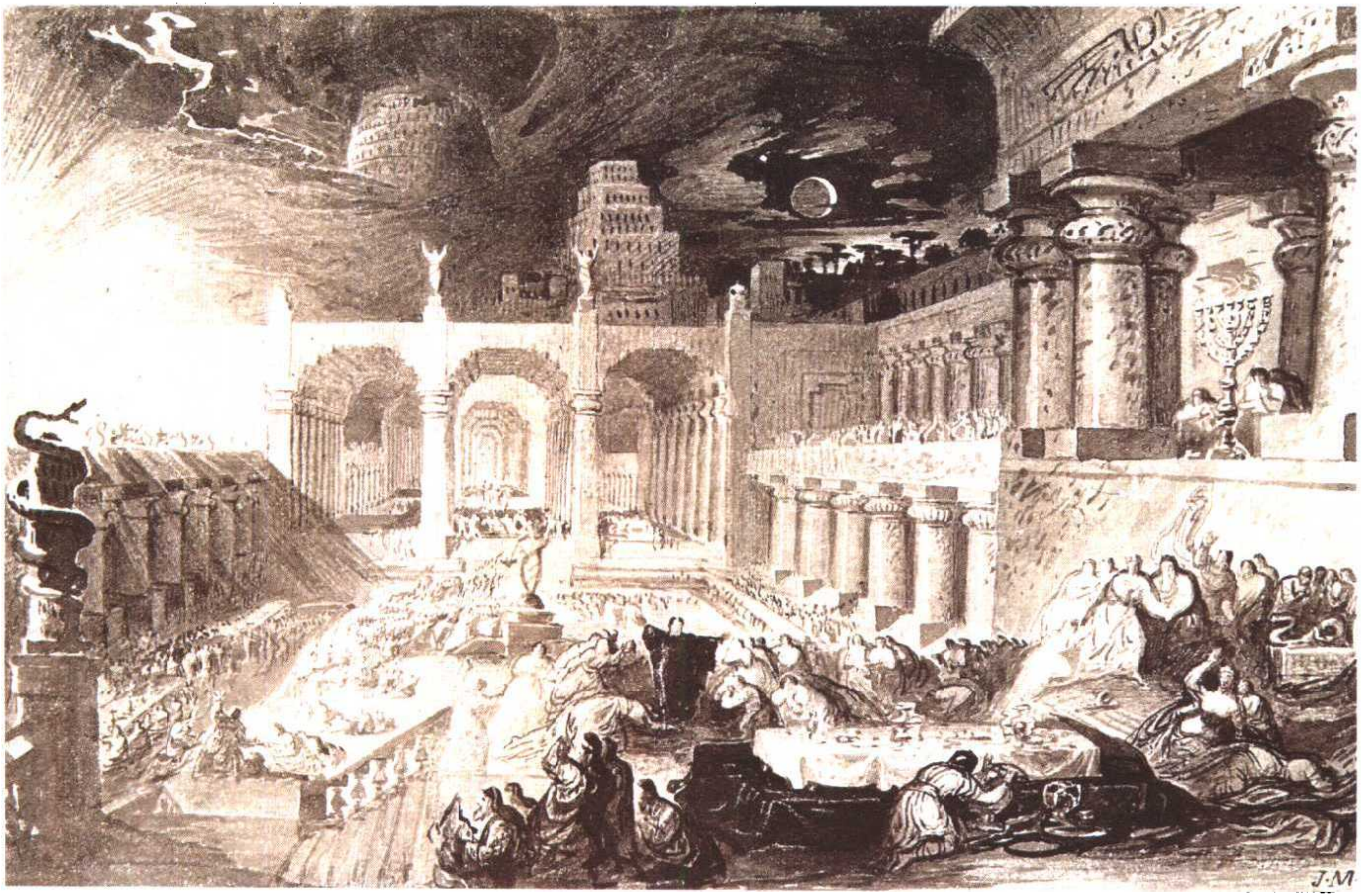
当时，主宰着欧洲画坛的是普遍的平庸。在德国，除了冯·卡罗斯菲尔德(J.S.von Carolsfeld)、沙多(Schadow)或海因里希·赫思(Heinrich Hess)以外，人们试图将真正的浪漫主义归于阿尔弗雷德·雷特尔(Alfred Rethel，《查理大



安东尼·约瑟夫·维尔茨
(Antoine Joseph Wiertz)
《美丽的罗西娜》
(约1843年，维尔茨博物馆，布鲁塞尔)。维尔茨是位灵活的商人，在此，他拾起了“名利皆空”题材的画，并改变了其中的意义。比起该画家的其它作品，在这里他把相当庸俗的色情主义表现得还是比较简洁的。他的阴森或激烈的幻象影响了无数“世纪末”的画家。
摄影：Lou ©Arch.



约翰·马丁
(John Martin)
《吟游诗人》
(约1817年，雷因艺术画廊及博物馆，纽卡斯尔)。对诗人莪相的参照并不明显：城堡和骑兵并不像是原始苏格兰传说中的，更像是属于蛮荒气息相对较少的中世纪，年代更近，也画得更符合常规。但这幅作品的真正主题，即实际上构成美感的，是孤独的，有灵感的诗人与围绕着他的光线，云彩，山冈和湍流的世界之间的关系，诗人极其渺小，而世界极辽阔。
摄影：©Giraudon



约翰·马丁
(John Martin)
《伯沙撒的宴会》
(约1830年，大英博物馆，伦敦)。约翰·马丁的作品经常是巨幅的，画家有时也将之处理成草图或者简化为水彩画。这些作品享有极大的盛誉，在构思的宏伟上，人们将画家与米开朗基罗相提并论，这在今天看来有些奇怪。然而，版画确实使他驰名整个欧洲。
摄影：E.Tweedy
©*Larbor*

帝的故事》，约1840年，艾克斯-拉-沙佩勒)，但在他短暂的生涯，尤其是做为版画家(《死者之舞》，1849年)的生涯中，作品有时不免夸张。在比利时，同样夸张的是维尔茨(Wiertz)的作品。起初，他的油画受到席里柯的影响，而后，表现出过分模仿波德莱尔的象征主义绘画的征兆(约1843年，布鲁塞尔)。

奇怪的是，在西班牙，或许是由于法国艺术家的来访，以及隐居在波尔多的戈雅(Goya)时常回到马德里，一股浪漫主义的潮流发展了起来。但产生的作品都是一些戈雅的追随者全无个人灵感的东西，埃斯基维尔(Esquivel)充满通俗而奇异激情的作品偶尔是例外。

在该世纪初，斯堪的纳维亚曾有过短暂的绘画黄金时期，表现出新古典主义的倾向，以丹麦的埃克斯贝尔(Eckersberg，曾在大卫的画室工作过)和瑞典的韦特穆勒(Wertmulle)为代表。半浪漫主义的风景画经久持续，与隐私场景画交替出现，直至1850年。“法国式”的肖像画以及表现战争的绘画，由米哈洛夫斯基(Michalowski)引入波兰(1835年)，沿袭了格罗斯的传统。

无情的是，英国绘画却与这些嬗变更替无缘，在1830年以后经历了真正的整体上的崩溃(英国画家在巴黎沙龙展中经常缺席，很说明问题)。英国绘画兼有两派：一是从波宁顿的

艺术中派生出的风景画派；另一派则更为流行，恰好是德国的“稳健派”在英国的翻版。这一流派以当时最出名的维尔基(Wilkie)为代表，这类绘画是幽默或言情类的，毫无诗意，至于技巧，则是卖力地摹仿荷兰的“小大师”们的结果(这一画派的精神在创刊于1842年的第一本画报《笨拙》中表现明显)。惟有一个辉煌的特例挽回了英国绘画的荣誉，即透纳。

在这一时期，约翰·马丁(John Martin)创作出了他最为壮观的一些巨幅油画，如《远古洪水》(1827年)，1834年在巴黎展出。也是在同一时期，他不再对自己的导师透纳构成影响，虽然他曾偶尔做到这一点。透纳已经临近其生涯的尾声，而正是这最后一个阶段使他获得了如今的声誉。在他笔下，色调完全从形式中解放出来，强度与日俱增。透纳甚至还给一些作品冠以几近抽象的标题。而且，他总是将作品逐一展出，仿佛他意识到自己相对于同代人的趣味是过于超前的(如卢浮宫博物馆藏的《风景》，1835-1840年，好像尚未完成)。1834年的议会火灾，尤其启迪他完成了一系列的幻象习作，这构成他最后几幅巨作(《海上暴风雪》，1842年，国立美术馆，伦敦)的序曲。在这些巨作中，某个居中的模糊不清的核心以漩涡形渐渐急速地向外放射。透纳的绘画曾令泰奥菲尔·戈蒂埃惊愕、折服，后为象征派尤其是印象派所推崇。

法国：德拉克洛瓦与安格尔对立？

法国画坛的知名人物继续着他们的绘画生涯，表面上看来并无间断，惟一的例外(而且很矛盾的)大约就是安格尔和德拉克洛瓦。当然，前者与波旁王朝并没有实际的联系。他带着极大的友善绘制了肖像画《贝尔坦先生》(1832年，卢浮宫博物馆)，这位先生是协助路易·菲力浦当权的资产阶级以及报界有力的、活生生的象征性人物。最终安格尔被任命为美术学院的教授，并于1834年展出他的《圣桑福里安的殉难》，这是他为欧坦大教堂绘制的，为之投入了十年的心血。这幅作品使他遭到来自皇家学院里最后的大卫派以及浪漫派的一致攻击。疲乏不堪的安格尔申请并获准成为罗马的法国画院院长，在职期间，这位“独裁者”对学生们既关怀又和善。重回巴黎时，他又赢得了关注，路易纳(Luynes)公爵请他装饰位于当彼埃尔的城堡，但意味深长的是，由于画中裸体过



1775年： 透纳（Joseph Mallord William Turner）出生在伦敦。自1789年起就开始研习水彩画与地志学。

1795年： 他为一个富有的绘画爱好者临摹作品。他的水彩画脱离透视法的束缚，并且引入浪漫主义的因素。数次游历英国全国。

1796年： 在皇家美术学院第一次展出油画《*海上渔夫*》（塔特陈列室、伦敦，以下列举的大部分作品同）。在1799年当选为准院士，1802年成为正式院士。他似乎在多种风格之间游移徘徊：大不列颠传统的"历史"风景画《*埃涅阿斯与女预言者*》（1798年）或者完全普桑式的风景《*埃及的第二次创伤*》（1802年）。

1802年： 在亚眠和约之后，路经巴黎，游览阿尔卑斯山地区。

1805年： 在伦敦开办自己的画廊。历史画《*特拉法尔加战役*》（1808年）和世俗画《*乡村铁匠*》（1807年）在他笔下交替出现。对光线效果的追求，日渐浸透到他的风景作品中，消蚀了物体的形状，如《*冰冻的早晨*》（1813年）、《*穿过小溪*》（1815年）。

1819年： 意大利之旅，绘制了大批威



透纳
(William Turner)
《驶近海滨的快艇》
(塔特陈列室,伦敦)。正是面对类似的作品,泰奥菲尔·戈蒂埃惊叹道:"这简直是世界末日的布景……画笔一抹,就将天空和大地混为一色!实在是过分,却是一个疯狂天才的手笔。"正是这一将形状化为迷离雾状的色彩技法,令后来一些象征主义者(如奥迪隆·雷东[Odilon Redon])和印象派画家着迷。
摄影:E.Tweedy
©Larbor/T

尼斯和那不勒斯地区的水彩画。归国后,名声大噪。

1826年: 再次赴法旅行。创作无数素描及水彩画,准备以"河流"(尤其是卢瓦河)为主题的版画作品集。

1829-1837年: 定居佩特沃斯(Petworth)。他在当地创作了一些作品,这些作品在他生前几乎从未展出;从克洛德·洛兰(Claude Lorrain)那里借鉴来的光线在其中得到愈来愈自由的处理(舍弃了色调的等级),如*《尤利西斯嘲笑波里菲摩斯》*(1829年,国立画廊,伦敦)、*《骁勇之战》*(1838年,国立画廊,伦敦)、*《黑奴贩子》*(1840年,波士顿)、*《雨水、蒸汽与速度》*(1844年,国立画廊,伦敦)。

1851年: 透纳在晚年主要致力于教学,去世时正以化名住在伦敦附近的一家小客栈里(他晚年越来越喜欢这类的出游)。他留给"英格兰民族"(据他遗嘱中的措辞)一万九千幅素描、水彩和油画草图,这还不计他自己完成的作品(他生前常常出钱把它们买回来)。



威廉·透纳
(William Turner)
《暴风雪：汉尼拔和他的军队穿越阿尔卑斯山》
(1812年，塔特陈列室，伦敦)。作品的轶事性主题(透纳后来才舍弃这类题材)只是借口。这幅作品萌生于画家在约克郡的山脉中旅行时的个人体验。天空中旋转的大块云彩占据了最重要的位置。
摄影：©AKG，Paris

多，占统治地位的假正经使他未能完成作品《金色年代》。此外，要耗费无穷精力的上流阶层肖像画一直羁绊着他，直到第二帝国时期，这位年迈的巨匠才在一种日渐宽松的气氛中创作完成了他的几幅代表作。除了绘画作品以外，他还留下一些素描(仅在蒙托邦市就有四千幅！)，这些素描不仅有其自身的价值，还可帮助人们深入研究他的创作方法。他的许多素描是用石墨画成的，这一新技术由孔代(Conté)发明，经大卫的光大而被人普遍接受。

来自学院派的绝大部分带有敌意的批评持续不断，甚至当安格尔抨击德拉克洛瓦缺乏“正直”(因为在他看来，德拉克洛瓦忽视了素描)时也一样。而情不自禁地仰慕他，而且有时非常敏锐地分析他的作品的波德莱尔，也指责其缺乏“宿命感”，而且宣扬兼容并蓄的画风。

确实，在安格尔身上(从他早年丰富多样的尝试算起)，对“神一样的拉斐尔”的无条件钦佩、对“大型构图”效果的天真信仰和培养自足风格的愿望是相互并存的。画家像在文艺复兴时期，甚至像古典主义时期一样，梦想这三者的并存，这跟现代世界已不适合。我们可以庆幸的是，形成自己风格的意愿还是占了上风，使得安格尔在1816年之后对肖像画的某些部分形成了几近抽象的观念。安格尔追求的“严谨工整”而朴实无华的曲线，在《里维埃小姐》中已可感知，到了画家成熟期的裸体画中，则达到顶峰。正如《忒提斯》和《泉》中著

名的解剖学变形所证实的，安格尔只有现实主义者的“眼光”，而丝毫没有想成为现实主义画家。在安格尔的作品中，笔触几乎没有立体感，均匀的色调有“矫饰”的倾向，然而很有弹性，拥挤又不乏舒展。画家的天分将所有的感官性转化为一种奇特的理想之美，静静地散发着怀旧之情。只有到后来的德加、高更或毕加索那里，才各自以他们的方式参悟了这一道理。

安格尔与德拉克洛瓦之间的对立应该是可以成立的，然而后者并不比前者更为人理解，即便他的立场显得要明确得多。1830年，德拉克洛瓦正在为歌德的《浮士德》画插图，那些木版画后来名垂画史（歌德后来跟埃克曼[Eckermann]谈起这一创作时表示赞赏）。大革命并没有令这位持怀疑主义态度的贵族艺术家措手不及，他认为暴动是对一种落后的过去的宣判。

德拉克洛瓦完全是怀着一腔良好的愿望创作了《自由引导人民》（卢浮宫博物馆）。原定的标题《向七月的殉难者致敬》显示了画家介入的局限性：它只是稍获成功，因为自由女神的红帽子让那些由“人民”拥护上台的人接受不了。这幅油画在磅礴喧嚣之下，显示出一位近乎古典的素描家的才华，这一倾向在德拉克洛瓦的作品中是极为罕见的。他在同年间（1831年）创作的《列日主教谋杀案》（里昂），用纯粹主观的方式处理了一个中世纪的题材，整个历史事件被淹没在强烈的明暗对比之中。

不久以后，德拉克洛瓦启程前往东方，至少到了摩洛哥。他此行所带回的油画，特别是速写，在后来约二十年间里一直滋养着他的作品。他为绘画下的定义是“视觉的节日”，这就为他的摇摆不定提供了解释：他不断地在取材于莎士比亚、拜伦或者瓦尔特·司各特作品的中传统的浪漫主义主题与阿拉伯的生活场景之间穿梭。他的技法日趋自由，冲淡了物体的形状，近乎印象主义，如《沐浴的苏珊娜》（兰斯）。1833年，对他仰慕已久的梯也尔（Thiers）请他负责波旁王宫内的一个客厅连同图书馆等建筑的系列装饰，这是一个极为浩大的工程，包括五个穹顶、两间半圆室。于是，德拉克洛瓦显露出做一名室内装饰画家的志向。在这一领域，人们固执地只把他看做是一个业余的天才，杰出的涉猎者，但他却暗暗发誓，要及得上他所钦佩的伟大前辈——严肃的职业装饰画家，威尼斯派画家和鲁本斯。他也继续创作架上



欧仁·德拉克洛瓦
(Eugène Delacroix)
《汤豪舍在维纳斯堡》
(羊皮上的水彩画，创作于1861年之后，韦纳·柯宁基金会，苏黎世)。该作品受到瓦格纳歌剧在巴黎演出的启发，表现出了背景和服装的极不统一。德拉克洛瓦一生都对浪漫主义音乐感兴趣。
摄影 W.Drayer
©Arch Larbor T

画，手法卓越如故，或许变得更有条理。疲倦开始侵袭着他的身心，他艰难地完成了首期装饰系列之后的巨型工程。他实现了一贯的追求——回报社会(或回报他自己？)，最终在菲尔斯滕贝格广场定居，那里的画室至今仍保持原样。他日渐频繁地前往乡下(他很少画自然，却长久以来迷恋自然)。1857年，他终于敲开了皇家学院的大门(他接替的竟是他拙劣的模仿者保罗·德拉罗什[Paul Delaroche]的席位)。

1861年，他完成了圣绪尔比斯教堂的天使祭坛的装饰，并在《日记》中不无忧伤地写道："内阁或皇家学院没有任何人来参加落成仪式。"可见，正当浪漫派最有名望、最有锐气的(也是最多产的)代表成为官方的艺术家之时，第二帝国对他的绘画的兴趣也绝不比七月王朝更大。

艺术批评家及其追随者

假如说1815年以后，在沙龙展上展出作品的人数开始减少，画家人数却仍然很多，这足以解释为什么画商越来越多，而推波助澜的艺术批评也正处于发展之中(它只是附带性地涉及到雕塑)。如上文所述，一些作家(如司汤达)或未来的

政治家(1816年的基佐[Guizot])为满足日渐增多的爱好者的需求而不耻评价造型艺术。自1830年起，这一运动突飞猛进，似乎浪漫主义一代已经掌握足够的优势，可以在自由的交锋中推出它的趣味。假如说必须提到那些渊博的学者，如德莱克吕兹(Delécluz)、托雷·布尔热(Thoré-Burger)、鲁道夫·特普费尔(Rodolphe Toepffer，他也是连环画的先驱，创作了好几本有趣的画册)，那么，第一位实践这一新批评的大作家则是泰奥菲尔·戈蒂埃(Théophile Gautier)，他在1837年至1850年间为沙龙画展撰写评论。戈蒂埃意识到自己并无真正的绘画才能，但他从所受过的“画室艺徒”的训练中培养了一种敏锐的观察力，使他马上可以看到别人身上的独创性。他的批评虽然略显混乱，描述过多，多半冗长，但正是他，早于所有人发现了戈雅，并赞美柯罗。这是因为他将最炽烈的激情与坚实的学识、尤其是技巧的知识结合了起来。其他诗人对这一新体裁的贡献只是偶尔为之，且受到专业评论家或伪古典主义拥护者的攻击。但在这一批评创作领



卡尔·布莱兴
(Karl Blechen)
《柏林孔雀岛上棕榈林内景》
(1832–1834年，汉堡美术馆)。“东方式”的亭榭自18世纪起，在园林艺术中并不少见。但浪漫派的东方主义很快蜕化成一种低劣的趣味，这在这幅作品中就已很明显。而自1850年以后，在巴伐利亚或奥地利的城堡中这种古怪离奇的创造更加泛滥成灾。
摄影：R.Kleinhempel
©Arch.Larbor/T

域里独占鳌头的，当属波德莱尔。

1845-1846年间，波德莱尔写了第一本《沙龙画评》，并为在波纳-努威尔大市场举办的、囊括大革命以来法国绘画的回顾性展览写了一篇文章。在《沙龙画评》中，他直截了当地将德拉克洛瓦誉为"从古至今最有独创性的画家"，那篇为回顾展而写的文章显示出他深入分析的能力。他那些高屋建瓴的看法，据他所言，时常是"很片面且带有个人激情的"，其实却是有丰富材料佐证的。他完成了才华横溢者如狄德罗也才仅仅开启的事业——"艺术批评的艺术"。从此以后，一个创作者开始走入其他创作者的内心深处。"想像力，这一众才能中之最珍贵者"，不光体现在被评论的作品中，也同时体现在评论本身中。

在《审美兴趣》一书中，波德莱尔以同样的笔调评论1855年和1859年的沙龙画展，或者论述一些专门话题，如漫画家、腐蚀铜版画家、所谓的"哲学艺术"、现实主义。波德莱尔鲜有失误，注意力始终保持着警醒(1846年，他评论了美国画家卡特林[Catlin]展出的印度人肖像画)，他关于色彩构成意义的观念相当复杂，外加诗人的直觉，这一切使他成为真正具有现代精神的艺评奠基人，20世纪已公认从中受益无穷。

波德莱尔某些毫不留情的评判有时是令人震惊的，但只要考察相关画家，即可使这种震惊化为乌有。这些所涉及到的都是一些卖力却不知所云的画家，或是当时一些徒有虚名的画家，换言之，大体上是德拉克洛瓦、安格尔、甚至格罗斯的门生或追随者，他们试图借助大师取悦于人。虽说波德莱尔抨击荷拉斯·韦尔内的作品是"对艺术的否定"有些过分，但他对于浪漫主义后继者们同样严厉的评价则完全可以接受。浪漫主义兼容并蓄的一面以德拉罗什为代表，显示出最可怕的多产症。19世纪末的"平庸"历史画家(这个词的出现似乎要更早些)都是这个名不符实的青年奇才的嫡系后裔。他在1822年还受过席里柯的赞扬。自1830年起，德拉罗什孜孜不倦地致力于展现"昔日的悲剧"，如《爱德华之子》(1831年，卢浮宫博物馆)和《吉兹公爵被暗杀》(1835年，尚蒂伊)，其中不乏某种粗俗的想像(画家在创作前预先将作品塑造成蜡像的模型，这一方法是向丁托列托学来的)，但把一切都缩减为无病呻吟的浪漫，而笔法更是平淡、生硬而又杂乱无章。

1839年，当阿拉戈(Arago)在皇家学院前展示达盖尔照



亚历山大-埃瓦里斯特·弗拉戈纳尔（Alexandre-Evariste Fragonard）*《唐璜与骑士的雕像》*（作于1830年前，斯特拉斯堡美术博物馆）。身为伟大的弗拉戈纳尔之子，作者的才华代表了"行吟体"绘画最具浪漫主义的一面。这幅作品的主要价值在于它是那个时代对莫扎特歌剧的理解的史料。在绘画中，这种理解转化为一种幻象，简直可以跟充斥着庞大的、全副武装的幽灵的"哥特式"小说相比。*摄影，©Archives Larbor/T*



对于废弃的、或者新近发现但依然遥远的世界的梦想，一下子成为浪漫主义的主要构成因素。早在1765年之前，中世纪的主题就在绘画中有所回归，如莱皮西耶(Lepicie)的*《征服者纪尧姆入侵英国》*(卡昂)。当古维勒伯爵(d'Angiviller)规定画家应从民族历史中取材，推动了后来被称为"行吟体"风格的形成(事实上，这一风格并无太大的一致性)，由于复辟王朝的及时接替，这一风尚一直延续到了浪漫主义。我们知道，从18世纪初开始，建筑领域的新哥特式风格就先在英国，而后在德国复苏，惟有意大利抵制了这一热潮。而在法国，亚历山大·勒努瓦(Alexandre Lenoir)的"中世纪研究"博物馆唤醒了青年米什莱(Michelet)的志向。当然，在1815年之后，"早期基督教"风格或"哥特式"教堂再度盛行，层出不穷，使公众眼花缭乱，无法断定这些建筑在多大程度上是仿作。

在这一时期的沙龙展中，"行吟体"风格始终与同时代的英雄主义绘画以及肖像画(包括比较常见的带有象征主义意图的肖像画)相抗衡。

当所有的革命家都或多或少认为自己在一种与未来的命运攸关的现代



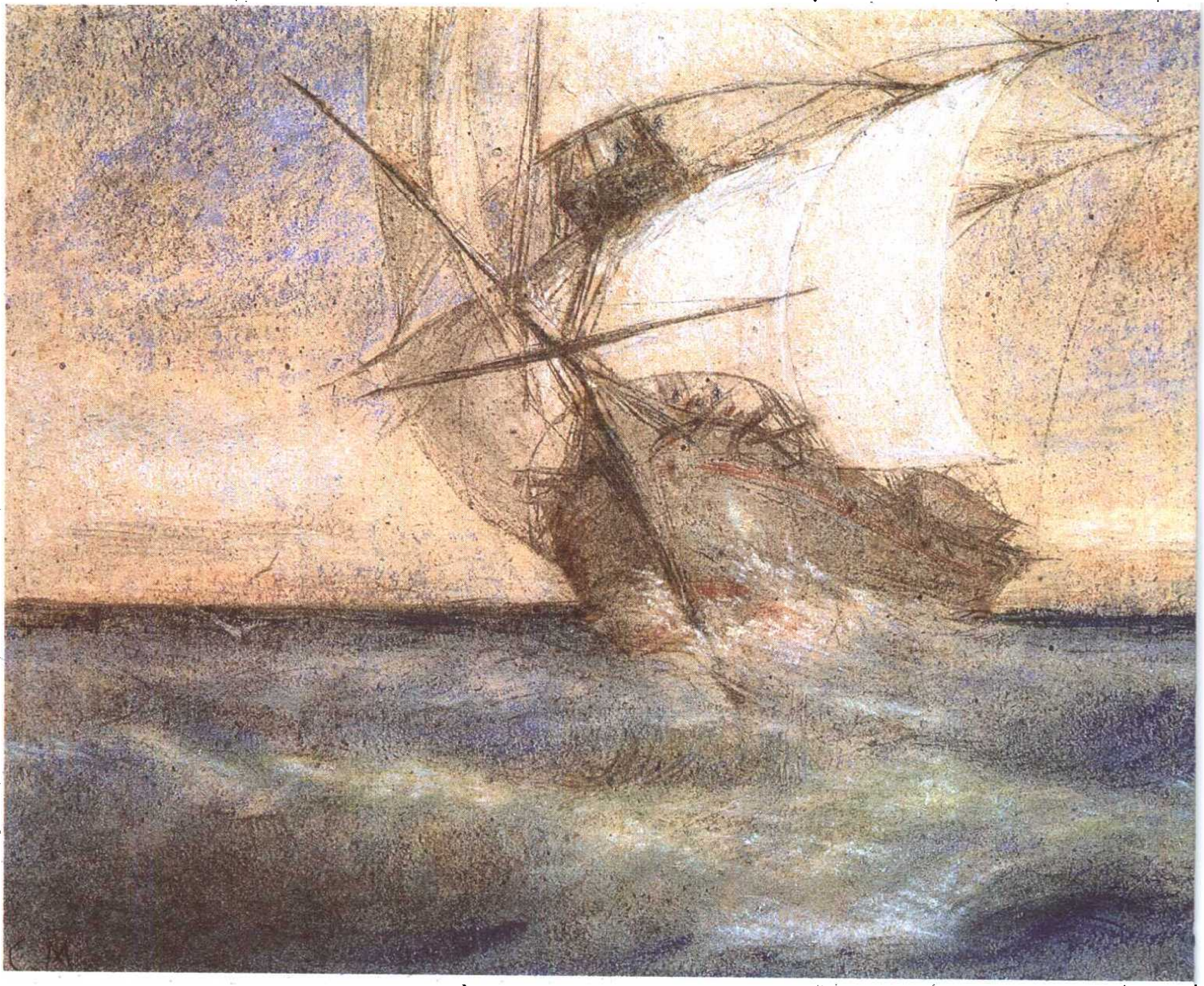
欧仁·德拉克洛瓦
(Eugène Delacroix)
《闺房中的阿尔及尔女人》
(1834年，卢浮宫博物馆，巴黎)。波德莱尔曾将之视为"妩媚而花枝招展"的"一首小诗"，并尽力想从中寻找到某种忧郁和"深不可测之忧愁的冥冥之界"。这一巧妙沉着的构图大获成功，多少促进了有些神秘与梦幻的东方主义的发展。
摄影：Hubert Josse ©Archives Larbor



欧仁·德拉克洛瓦
(Eugène Delacroix)
《连绵高山下的平地宿营，阿拉伯人研究》
(素描)，《旅行手册》(巴黎，卢浮宫博物馆)。人们往往轻率地将德拉克洛瓦与安格尔的对立简化为色彩与素描的对比，这幅素描(如同其它上百幅一样)则表明德拉克洛瓦具有用素描迅捷地概括旅行印象的卓越天赋，同时，作品的下方是极其细腻的水彩(地平线用了两种不同的灰色)。
摄影：©RMN/M.Bellot

悲剧中"创造历史"的时候，艺术对此也时有参照(大卫作品《马拉之死》是即时介入的典范)，经常是以纪念的形式，如1810年，大卫派画家让-皮埃尔·弗兰克(Jean-Pierre Franque)创作了《从埃及返回前法国局势的寓言》(卢浮宫博物馆)。而且，画家们躲避到往往是温情脉脉或者传奇般的缤纷往昔中去。整整一部民族历史都被描绘出来，上至查理大帝，下至(1815年之后)路易十六的"种种行动"。这些当然都是官方的订作，但民众也都集体为之所动(惟有大革命没有落入"陷阱"，直至1835年左右)。最著名的浪漫主义画家德拉克洛瓦的作品中也有相当一部分用来表现这些历史题材，而一些没那么伟大的画家更是以此为专长，如德拉罗什。

这种怀旧情绪或猎奇心理的另一潮流是异国情调，如吉洛岱的《一个印度人》(蒙塔吉斯[Montargis]博物馆)。假如将取材于文学的绘画作品(如德拉克洛瓦的《纳谢人》)除外，我们发现，作为灵感源泉，非洲在数量上胜过中国，而在布歇及其竞争者的年代，中国形象在装饰艺术中的运用颇多。巴里(Barye)以同样的奔放热



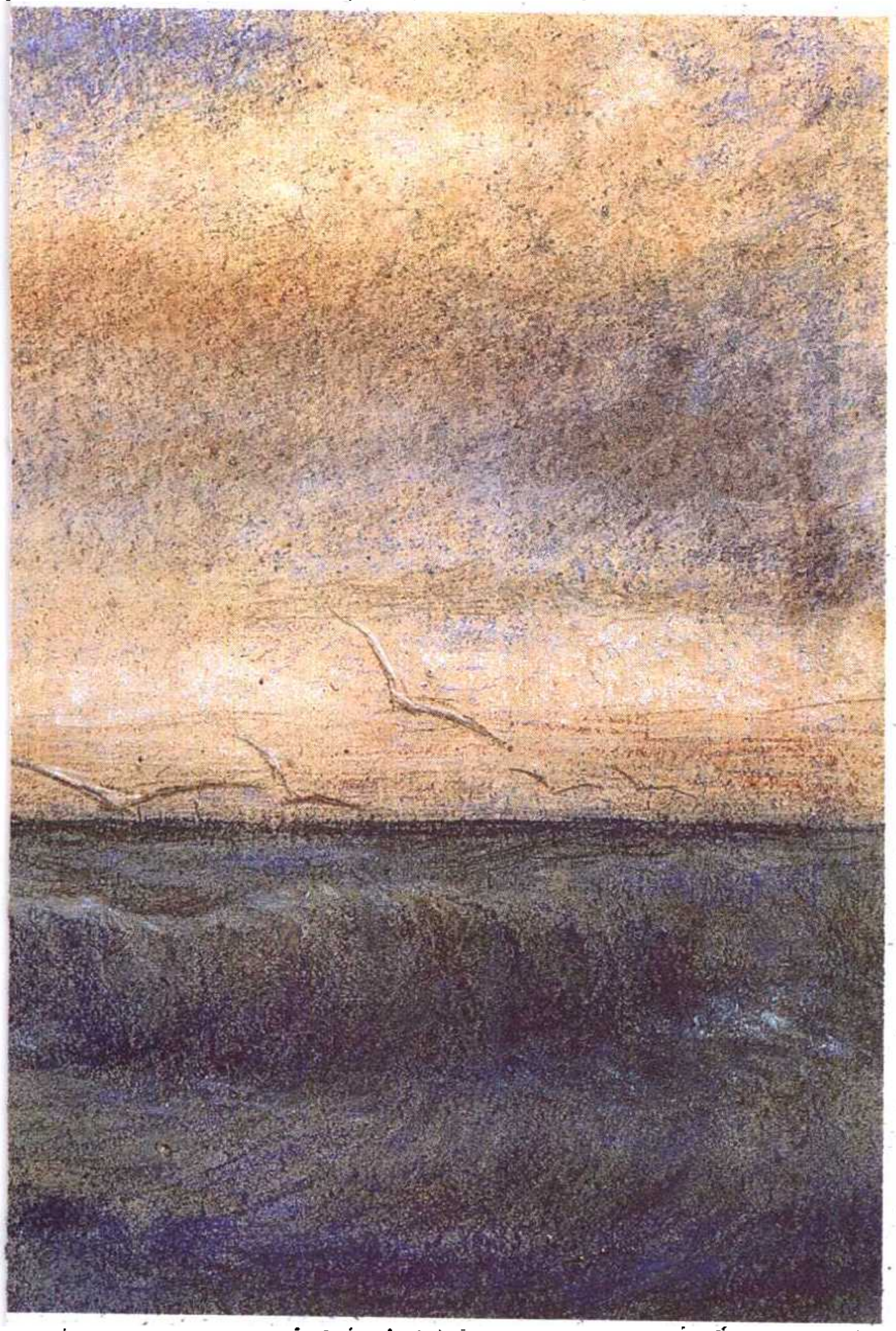
夏尔·梅里翁
(Charles Meryon)
《暴风雨中的船》,
又名*《幽灵之船》*
(约1847年, 德拉克洛瓦博物馆, 巴黎)。作品显然透出梅里翁对短暂的海员生涯的追忆, 其间他曾画过无数旅行写生。这幅彩粉画的有意思之处在于如梦如幻的选题以及对船体桅桁的细致勾勒。这种细致的勾勒与大海和天空的"朦胧"形成反差, 同时也预示了做为版画家的梅里翁的极其锐利的笔锋。
摄影 ©RMN

情, 雕刻了*《鞑靼骑兵》*和*《阿拉伯骑兵》*(这位阿拉伯骑兵还"正在猎杀一头狮子")。甚至肖像画也与这一倾向联姻, 如大卫的门生玛丽·纪尧姆·伯努瓦(Marie Guillaume Benoist)的*《黑女人肖像》*、吉洛岱的*《公民贝莱的肖像》*(该人物是国民公会的黑人议员)与德拉克洛瓦的水粉画*《戴头巾的黑奴》*(1832年后, 卢浮宫博物馆), 它们是一脉相承的。

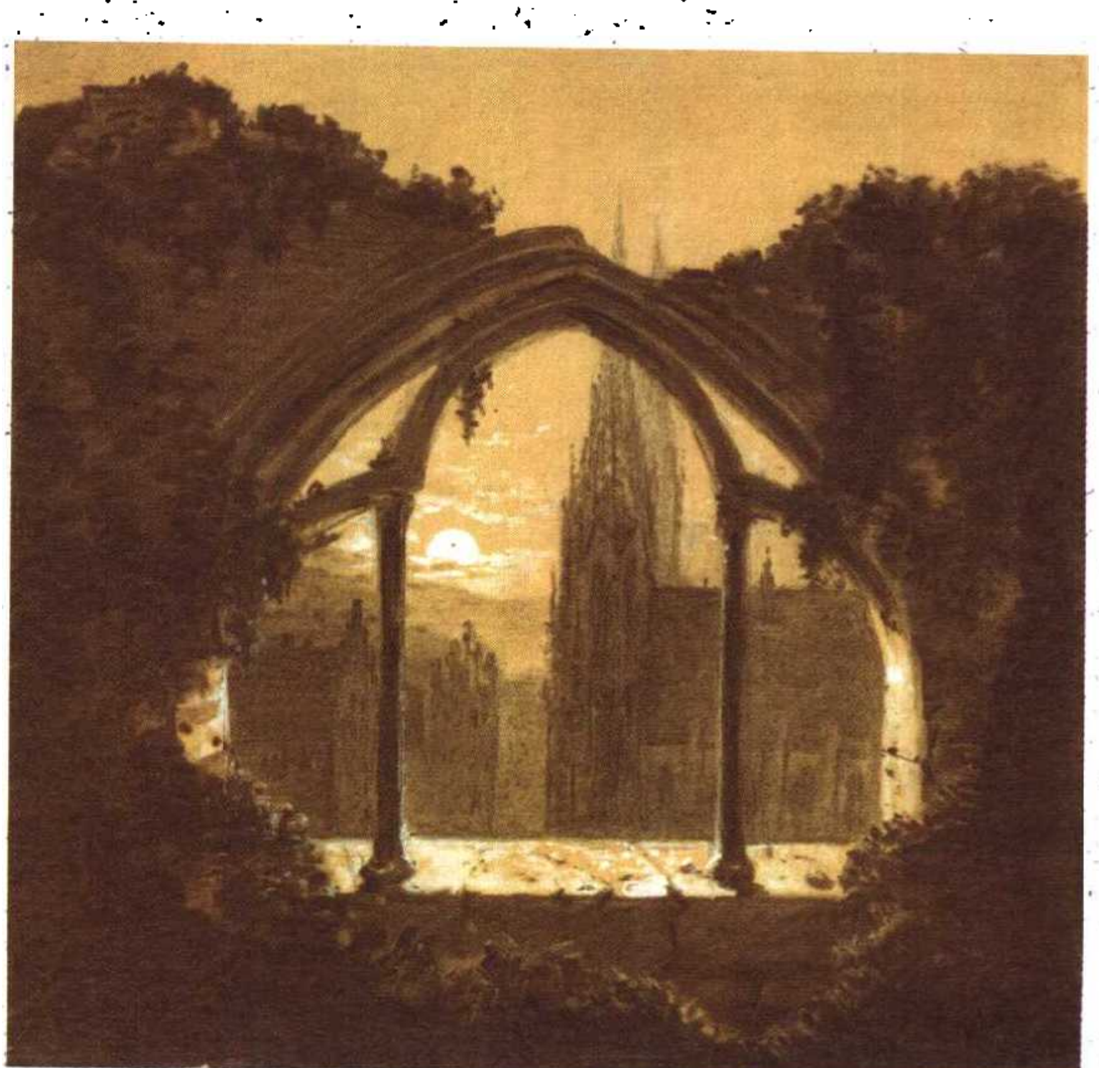
自1799年以后, 印度实际上完全陷入英国人的掌握之中。*《维也纳条约》*(1815年)所禁止的贩卖黑人的活动转入地下, 但依然猖獗, 一直延续到1849－1850年左右。这半个世纪中, 世界地图中还有不少"空白", 却也在日趋减少。全球一体化的意识开始出现。但确实只有在法国才发展起了这种爱好异国情调的艺术趣味。但这一趣味也并非都跟个人的游历有关, 库克(Cook)的游记、远征埃及的游记, 还有夏多布里昂的游记, 已经足以使之获得滋养。

后来, 德拉克洛瓦去安达卢西亚、摩洛哥以及阿尔及尔的旅行, 只持续了几个月。这次旅行确实至关重要, 但德拉克洛瓦主要还是从一个被人遗忘的艺术家奥古斯特(J.-R.Auguste)带回的关于地中海和利凡得(Levant, 地中海东岸地区)的杂七杂八的描绘中, 去寻找奇异的物件、离奇的装束以及强烈的色调。

弗罗芒坦(Fromentin)身为画家不如他作为作家成功, 他曾深入到萨赫勒地区(Sahel), 但从1850年起就摒弃了"点彩派"的极端之处。尽管有那么多的"驯良的野蛮人"的形象, 及随之出现的众多的马穆鲁克骑兵和土耳其后宫姬妾的形象, 但"东方革命"终究只是昙花一现。



卡尔·居斯塔夫·卡鲁斯
(Carl Gustave Carus)
《透过一座城堡的废墟看哥特式大教堂》
(水彩素描，1852年，Folkwang博物馆，埃森)。这幅作品的风格有点让人联想起弗里德里希(Friedrich)，但取景有一种出人意料的智慧。它可能是为一部故事集或"中古"诗歌集作的卷首插图，当时这一类集子出版很多。画面中的月光参照了在批评家甚至公众看来已经"过时"的一类浪漫主义的原型。
摄影：©E.Lessing/Magnum





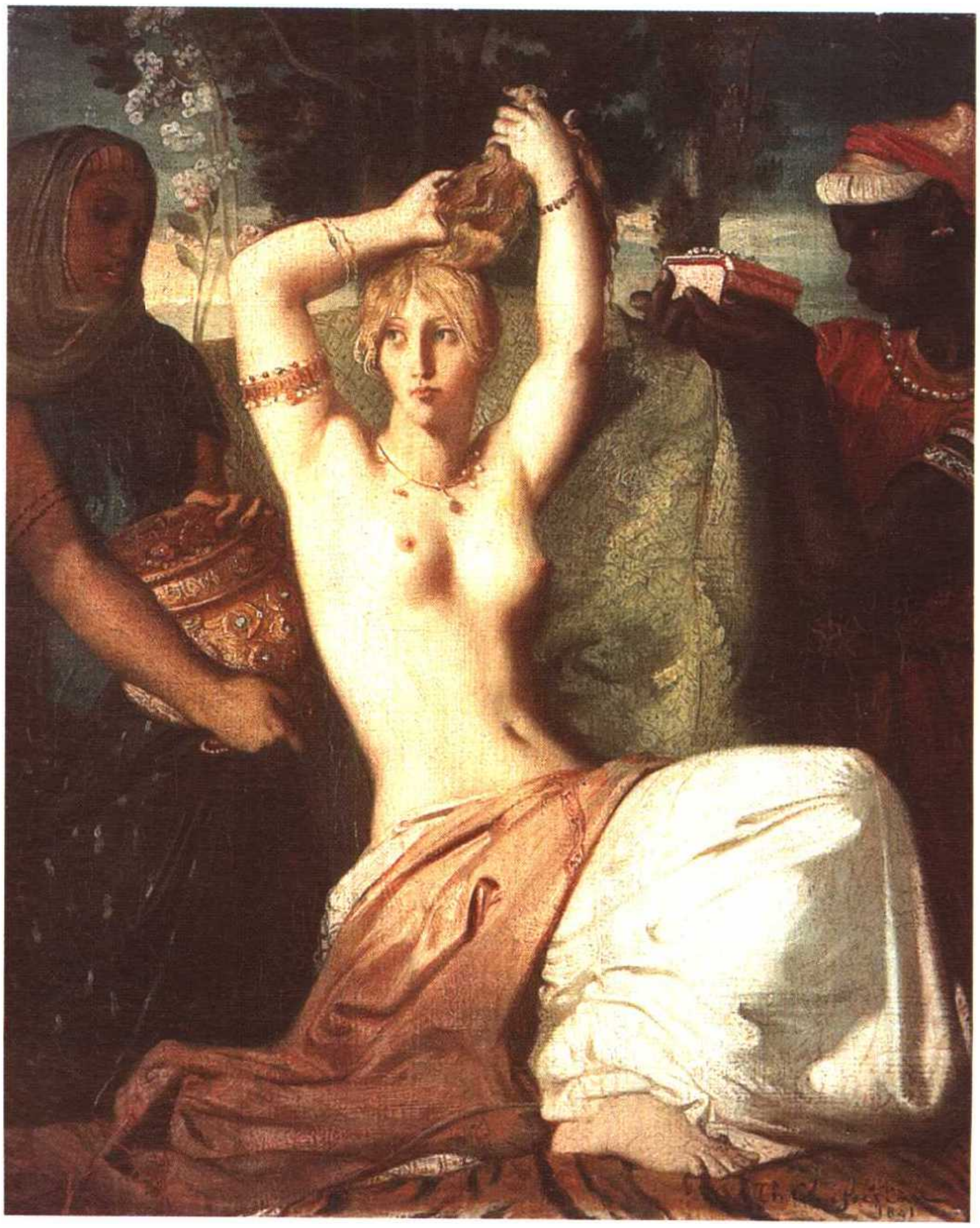
亚历山大-加布里埃尔·德康
(Alexandre-Gabriel Decamps)
《与乌龟嬉戏的土耳其孩童》
(1836年，孔代博物馆，尚蒂伊)。从惟一的一次东方之旅中，德康所获甚丰，使他在长达二十五年多的时间内一直受到滋养，完成了一些令人惬意的作品，虽乏真才，笔法却也大气。画家具有良好的古典文化修养和爽朗明快的技法，让人往往忽略了他那"匆匆一瞥"的目光之局限以及色彩对比上的单调。
摄影 H.Josse
©Larbor/T

相机的时候，正是这位德拉罗什对他那些感到惊讶的同事们说："先生们，从今天起，绘画死了。"面对新生的摄影艺术，安格尔的断言要神秘得多："是很美，但不能说出去。"事实上，摄影直到1850年以后才与绘画交织出现（并与之竞争）……而这又完全是另一部历史。

德拉克洛瓦所谓的对手们继续将浪漫主义延续下去。其中，如欧仁·德韦里亚(Eugène Devéria)在《贞德之死》(1831年，昂热博物馆)中灵巧地效仿了威尼斯画派，但很快退化为自我重复(《雅内·塞穆尔之死》，1847年，瓦朗斯)。他同时创作石版画，他的兄弟阿希尔(Achille)专长于此技术，而他是其门下颇有天赋的学生。塞莱斯坦·南特伊(Célestin Nanteuil)似乎更率真些，他是一位卓越的水粉画家和版画家，后来(1848年)还成为风景画家，风格流畅并较为个人化。还有德康(Decamps)，他的轶事性东方主义绘画立足于扎实的绘画技巧之上，既不缺奇思异想，也不乏激情。有时，还要算上迪亚兹·德·拉·培纳(Diaz de la Peña)，他曾借鉴柯雷乔(Correge)和18世纪绘画，后来致力于风景画，依然使用一种镶嵌珐琅似的笔法，几乎像万花筒，如《维纳斯制服爱神》(1837年，卢浮宫博物馆)、《波希米亚人南下》(1844年，

波士顿)。

在新古典主义方面，也想保持一定的活力。尼姆人西加隆(Sigalon)，曾师从盖兰，在罗马时受到安格尔的保护，应大有前途，却在完成了对米开朗基罗的《最后的审判》(仍藏巴黎美术学院)的巨幅临摹之后，染上霍乱而死。安格尔的门生、略有才华的伊波利特·弗朗德兰(Hippolyte Flandrin)在修复法国教堂时，使其间充斥了“圣绪尔比斯教堂”风格的典型作品《耶稣将小孩子们叫到身边》(1838年，利兹厄)。至于阿里·舍费尔(Ary Scheffer)，他起初试图与浪漫主义相妥协(《席里柯之死》，1824年，卢浮宫博物馆；《浮士德和玛格丽特》，1831年，卢浮宫博物馆)，但后来，在路易-菲力浦的保护之下，他转向历史绘画(《查理大帝征服撒克逊人》，1837，凡尔塞宫)。作为孜孜不倦的肖像画家，他也创作过大量的宗教画，如《圣奥古斯丁与圣莫尼克》，在卢浮宫、伦



泰奥多尔·沙塞里奥
(Théocore Chassériau)
《梳妆的以斯帖》
(1841年，卢浮宫博物馆，巴黎)。假如说沙塞里奥对阿拉伯式装饰图案的追求是从安格尔那里借鉴过来的，那么，作品庄重静止的结构以及对风雅细节的强调则解释了居斯塔夫·莫罗(Gustave Moreau)为什么会对他感兴趣。
摄影：©Giraudon

柯罗生平与作品



1796年： 让–巴蒂斯特·卡米耶·柯罗(Jean–Baptiste Camille Corot)生于巴黎。直到二十八岁，身为富有批发商的父亲才允许他投身绘画。他师从米夏隆(Michallon)和贝尔坦(Bertin)。

1825年： 启程前往意大利。创作第一批重要的画作：《纳尔尼桥》(渥太华博物馆)、《圣巴托洛梅岛》(波士顿)。

1830年： 柯罗开始在法国境内的年度旅行，创作了《查尔特尔大教堂》(卢浮宫博物馆)、《落门》(1835年，马赛)。与此同时，他将一些"历史风景"画送到沙龙展览，如《沙漠中的艾卡》(1835年，纽约)、《德谟克利特及阿伯德尔人》(1841年，南特)。

1834年： 柯罗第二次去意大利旅行，收获甚丰，创作了大量油画和素描(沃尔泰拉、佛罗伦萨、威尼斯)。柯罗后来三游罗马及其附近地区。

1843年： 定期给沙龙寄去作品：《荷马与牧羊人》(1845年，圣洛)。涉足裸体画与肖像画：《克莱尔·塞内贡》(1838年，卢浮宫博物馆)、《玛丽埃塔》(1843年，小王宫)。

1846年： 获得荣誉勋章，并卖出生平第一幅绘画作品。他赢得了一群朋友和批评家，而其中少有画家，除了一些时而恬不知耻地摹仿他的年青画家。他创作了大量表现意大利或亚维瑞城(Ville–d'Avry)的作品，画面中经常充满女性形象，如《林中仙女起舞》(1850年，卢浮宫博物馆)。他也继续创作风景画，如《拉罗舍尔海港》(1851年，新哈文)。

《莫特枫丹的回忆》（1864年，卢浮宫博物馆，巴黎）。在画面中绛紫和金色、墨绿和珠灰色之间融汇流淌着交响乐，与标题中含蓄的抒情性构成完美的回应。正是这一类作品使人称柯罗的画作赝品要多于真作，但这幅作品无以形容的完美，使人不敢进行太过直接的摹仿。在此，已至暮年的柯罗跟法国最初的浪漫主义精神和心灵重新接轨，卢梭的影子萦绕其间。
摄影 ©RMN/R.G Ojeda





《穿着红色针织衫的读书女孩》
（1845–1850年，布赫勒基金会收藏，苏黎世）。画中暗示出女孩的内在真实性，但这并非柯罗的主要目的，他让观者自由想像。画作构图严谨而细腻。画家细致的笔法是要表现一种专注，并纯粹靠素描和色彩的魔力去抓住生活中一个片断的全部。
摄影 ©Hans Hinz–Artothek

1853年： 令柯罗感兴趣的，不仅有版画（他留下了大约二十幅铜版画和石版画作品），还有新兴的玻璃印版技法作品。创作最后几幅带有人物形象的风景画，如*《索多姆城的毁灭》*（1857年，纽约）。

1860年： 他逐渐放弃了每年一度的长途跋涉，转而创作了更多带有些虚构的肖像画。他在表现模特儿形象时，注重人物本身或其附属品，如*《被打断的阅读》*（1865–1868年，芝加哥）、*《戴珍珠的女人》*（1869年，卢浮宫博物馆）、*《弹曼陀林的茨冈女人》*（1874年，巴西圣保罗）。最后几幅重要的风景画为*《阵风》*（1865年，兰斯）、*《芒特大桥和桑斯大教堂》*（1874年，卢浮宫博物馆）。

1874年： 12月29日，柯罗的朋友们为他举行了一次宴会，还送了他一枚制作精美的纪念章。他于数周之后去世。在1875年的沙龙画展上，他的三幅画作为遗作展出，供人瞻仰。

敦、多德雷赫特[Dordrecht]均收藏了多幅复制品。这一伪浪漫主义画家的作品平淡无奇，虽因制成版画而广为流传，并为拉斐尔前派所推崇，但它曾令波德莱尔深恶痛绝，至今也丝毫不值得从遗忘中拯救出来。

在这整体性的覆灭之中，沙塞里奥(Chassériau)似应排除在外。他十八岁时，安格尔就曾鼓励他举办画展。他尝试着将导师的教义(蜿蜒的曲线、静态的形式)与浪漫派的光线效果综合在一起，这种光线效果时常是感性的，甚至是性感的，这并非来自对德拉克洛瓦的借鉴，而是因为与热带有着隐秘的契合。这位艺术家的作品时好时坏，有时不乏迷人的魅力，如《梳妆的埃斯特尔》(1841年，卢浮宫博物馆)、《温泉浴室》(1853年，卢浮宫博物馆)。他还是一位杰出的肖像画家，如《拉科代尔》(1840年，卢浮宫博物馆)、《卡巴于斯小姐》(1848年，甘佩尔)。在他的装饰作品(巴黎的教堂)中，相当一部分(如财政审计法庭内的装饰)在巴黎公社期间被付之一炬。

难以归类的两位画家：柯罗与杜米埃

随着奥尔良资产阶级的得势，“实证主义”精神开始盛行。远离浪漫主义与实证主义的冲突纷争，柯罗继续走自己的路。连续多年，他每到夏天都去旅行。对他而言，任何风景都值得凝视，或者画下来，仿佛它拥有自己独特的生命。在这条道路上，他鲜用写实主义。在一次户外写生时，他拿掉了一株“碍他眼目”的树，让一位过路人大为惊愕！他努力成为公认的画家，不断向沙龙展寄去带有人物的历史风景画作品，这些作品尽管有点循规蹈矩，但还是引起了波德莱尔的注意。五十岁那年，他卖掉了第一幅绘画作品。1848年，这位从未获得任何奖章的画家，在一片赞扬声中被当选为沙龙评委会的委员。

他本来就十分多产，而从这个时期起，便有更多的订购，以至于他有时不得不临摹自己的作品，而且伪造、仿效他的大有人在，其中有些人大肆滥用他家喻户晓的仁慈心肠(假冒柯罗的问题在他生前就已存在)。今天，人们偏爱他那些长期不为人知的肖像画，而不是晚年表现巴黎城区的作品。其实，自从第二次旅意之后，他就不断地创作这类绘画。令人惊讶的是，这些在布局上严谨又自由的肖像画，和



让-巴蒂斯特·柯罗
(Jean-Baptiste corot)
《从波波利花园看去的佛罗伦萨》
(约1834年，卢浮宫博物馆，巴黎)。画家以大色块和宽景面来表现包括树木在内的风景，并使光与影相互映衬，但光亮主要集中在城市上。与实际的观察点相比，城市略微高出，如此一来，它看上去既绻身于群山之间，又近在眼前。面对这份自然与冥想的交融，令人不由联想到柯罗所钟爱的少数几个作家之——维吉尔。
摄影：©RMN/Arnaudet

他最初的风景画一样雄浑有力。

柯罗一生中始终保持着对光线的敏感，他有着无可匹敌的视觉记忆，并且通晓素描艺术(他也是一流的版画家)。这在画家后期的风景作品中得到了尤为特殊的综合体现(但他先前作品的价值丝毫不因此减损)：物体形状并不像在印象派笔下一样消解分化掉，反而得以重构，仿佛无数微妙的印痕凝固在画布上，却不失其透明。柯罗晚年享有盛誉，却宁静安详，一如他的绘画。

在政治、社会方面，七月王朝墨守陈规，这很早就已显彰。柯罗原来的一位学生菲利蓬(Philippon)创办了一份讽刺性杂志，其标题很说明问题——《漫画》。几乎在创刊之初，因素描和石版画而早已出名的杜米埃就推出了路易·菲力浦的漫画形象：外形庞大，长着梨状的脑袋。年青的艺术家为此入狱半年。倦于争战的国王后来不得不接受了这一漫画形象，因为甚至在塞纳河畔纳伊(Neuilly)的墙壁上都出现了用炭笔画的“梨”头。但杜米埃一直都在为其大胆粗野的共和主义行为付出代价。他的石版画从讥诮讽刺过渡到悲剧性的揭露，这在杰作《特兰斯诺兰街》(1834年)中尤为突出。《漫画》遭到审查并被查封，于是，杜米埃进入《喧哗》杂志社，在那里一干就是二十五年。他在此间的创作组成了许多著名的画

浪漫主义的社会形态



保罗·于埃
(Paul Huet)
《嘟嘟囔囔的战士归来》
(约1840-1845年间，博韦省博物馆)，于埃曾师从盖兰，也是席里柯的仰慕者。他的风景画中仅有少数几幅具有轶事性，而他的抒情格调向来含蓄(后期的绘画除外)。所以画家在此表现帝国的传奇尤其让人惊讶：整个天空雷雨交加，风雨猛烈地袭向一个身影渺小的士兵，他是残兵败卒，但依然不屈服。可见对拿破仑的回忆依然萦绕着画家身处的时代。
摄影：©RMN/M.Bellot

在大革命之前的几十年间，出现了大量表现人类劳作的绘画与版画作品，而且不做过多的理想化处理，如卢泰尔堡(Lutherbourg)创作了《夜间的猎犬饲养场》(约1780年，科学博物馆，伦敦)，其中奇异的氛围并不排除一定的真实性。但在这些作品中，强调的是装饰，而非人体，甚至当韦尔内(Vernet)或其模仿者马赛的拉克鲁瓦(Lacroix)描绘劳作中的渔夫时(约1760年)也一样。从杜拉摩(Durameau)的《硝石厂》到德弗朗斯(Defrance)的《制革厂》之间，更多地出现了朝现实主义(但这个词1830年以后才出现)演变的倾向，在这些作品中，劳工的苦难得到含蓄的表现。大革命期间特有的爱国激情以及英雄式的生活并没有改变这种情况，即便在对各种事件做即时性纪念的版画作品中。在各行各业以外，增添了一些新的"类型"(如义勇军战士)，而纯粹轶事性再现各行业形象的绘画从16世纪末起就不曾中断过。

在复辟王朝的返潮中，社会阶级的分化首次有了艺术上的反响。在布瓦伊(Boilly)那里还是强调"新鲜好奇"的一面，他在作品《粮食的配给》(1822年，卡纳瓦莱博物馆，巴黎)中将大批穷人的聚集表现成像佛拉芒地区的"主保瞻礼节"或某种反过来的"雅会"的样子(在这种情况下是很反动的一种做法)。但自1820年以后，新生的浪漫主义促进了某种"民粹主义"潮流的产生(在欧洲其它地区并无类似的现象，甚至连戈雅也没做这方面的尝试)，这一流派比较直露地描绘了城市无产者人口膨胀的种种后果。

许多"小大师"延续了这一倾向，其情感仍带有浪漫主义的性质，比如奥克塔夫·塔萨埃尔(Octave Tassaert)的《被弃的孩童们》(1853年)。与此相反，杜米埃的画作《洗衣女工》(1862年，伦敦)，表现一个洗衣女工背负重担从河边上来，是将民众模特儿"英雄化"的、虽姗姗来迟却又绝妙的例子，与于贝尔·罗伯特笔下那些同样"真实"、同样风格化的、可爱的洗衣女工形成对照。与此同时是石版画、铜版画的发展：连幽默画家在表

现经常错判受害者的《轻罪法庭》(加瓦尔尼的作品)时都采用了庄重低沉的基调；为欧仁·苏的小说《巴黎的秘密》作插图的特拉维耶斯(Traviès)刻画出了形形色色的民众典型，虽无惊世之才，却也取得了巨大的成功。

在席里柯的作品中，这种对社会和政治问题的关注化为了激情。他在石版画作品(1822年)中用惊心动魄的方式展现了当时伦敦比巴黎更为严重的悲惨，远远早于居斯塔夫·多雷(Gustave Doré)，后者要到1870年以后，才以此为题材，表现出一些令人晕眩的幻象。从《梅杜萨之筏》到他晚期的一些反对压迫的画作之间，这位浪漫主义绘画的奠基人经历了帝国的衰败，其间的标志就是人口的锐增以及工业的动荡，导致了现代"无产者"的诞生，对这一切他并非无动于衷。但他是个特例。与浪漫主义作家不同的是(除了那些奈瓦尔的朋友、空谈民主的青年、狂热的大卫)，大多数浪漫主义画家对政治问题并没有直接的兴趣。今天我们知道，德拉克洛瓦在绘制作品《自由引导人民》时，他压根没想过宣扬一种纯属想像的"共同契约"。而且，1848年他还表示厌恶革命。

除了那些巨匠以外，前浪漫主义与浪漫主义的画家们从城市丰富多样的面貌中汲取了一种独特的视野，这与主要在资产阶级中风行的肖像画略有对立。

大多数人都去寻觅"依然原始的大自然"，而梅里翁(Meryon)在创作了著名的监护着全城的《巴黎圣母院的吸血鬼雕像》这一不朽之作后，又创作了一幅令人触目惊心的《停尸房》。

巴比松画派无论表面上如何，实际上是对浪漫主义的一种反击，在它短暂的存在期间，倾心于乡村风景，而不关注社会，而米勒(Millet)的作品除外。

与此相反，虽然浪漫主义绘画日趋衰落，可公开宣称自己为社会主义者的库尔贝(Courbet)在创作《吊床》(1845年)的时候，还是在构图和色彩的关系上运用了浪漫主义的手法。然而，不管是平淡无奇的题材，还是画家的态度，均不蕴涵一种坚定的"批判"的愿望：浪漫主义的憧憬只是在写作和行动中，才得到了充分的民主表达。



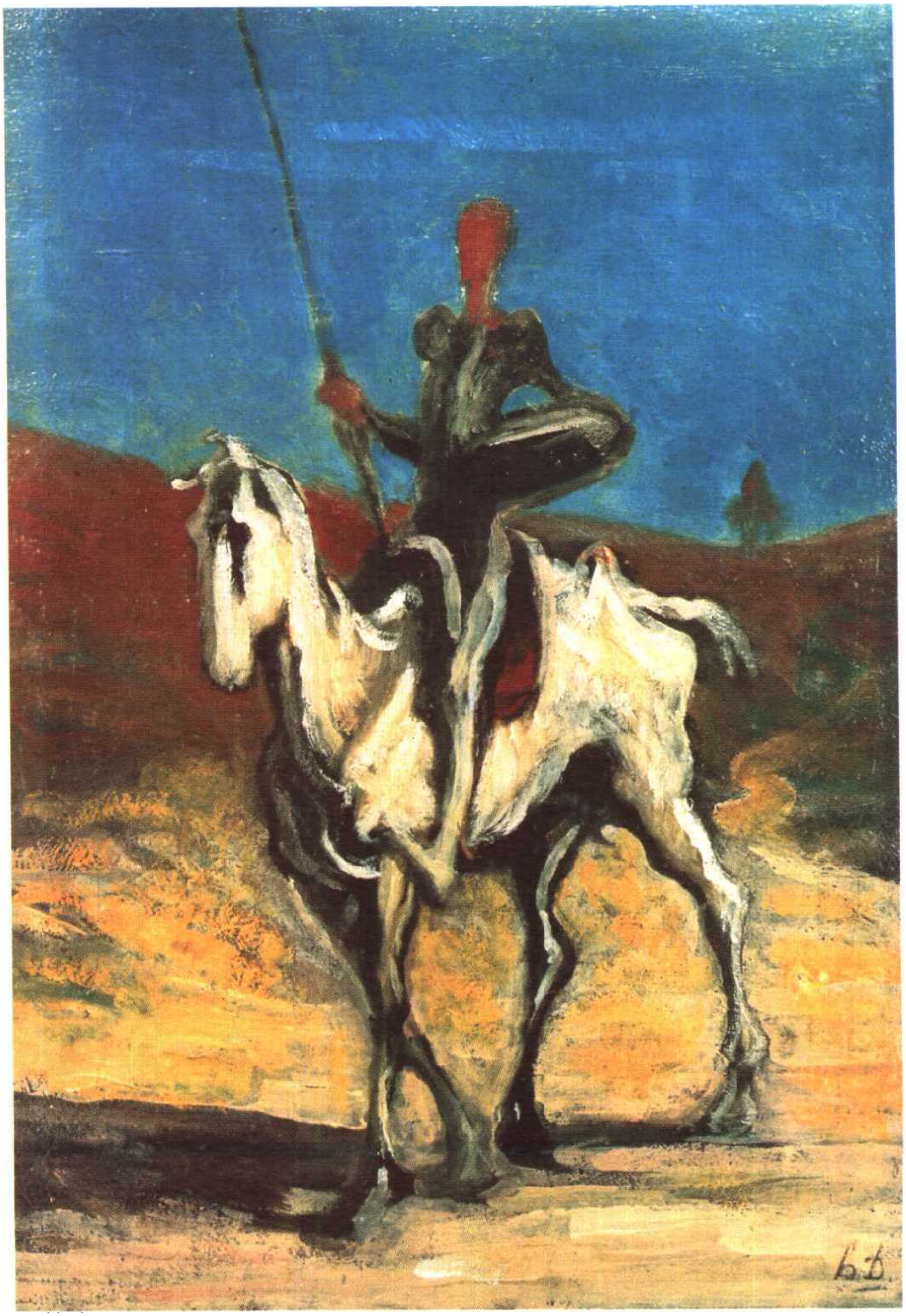
奥诺雷·杜米埃
(Honoré Daumier)
《骚乱》
(约1848–1849年，菲力浦收藏，纪念画廊，华盛顿)。杜米埃对民众抗议1848年2月23日的枪杀事件抱有同情，当时反对基佐和路易·菲力浦的游行转变成了骚乱，不久之后就爆发了革命。杜米埃直白的艺术手法直接继承了德拉克洛瓦1830年革命之后运用的强烈表达手法，但以自身的简洁质朴性超越了现实主义。
摄影：©Arch.Larbor



纳西斯·迪亚兹·德·拉·培纳
(Narcisse Diaz de la Peña)
《森林的边缘》
(1871年，奥拉塞博物馆，巴黎)。在迪亚兹·德·拉·培纳的笔下，林下的灌木丛中遍布农人(此处)或仙女(约1840–1845年)。画家过着一种"罗曼蒂克"的生活，疾病缠身，困苦交加。他与巴比松画派彻底分道扬镳，体现为大胆鲜明的色彩对比及雅致细腻的颤栗笔法。
摄影：©RMN

集，所抨击的不再是政客，而是支持政客的社会群体（法官、金融家等）。

在这一时期，杜米埃开始创作油画，如《暴动》（1848年）、《林神追逐仙女》（1851年，蒙特利尔）。不应过分强调他的浪漫主义，因为他缺乏深沉的激情，在他的笔下，神话所激发的，不是简单的生活快乐，就是轻巧易懂的嘲讽。但他将某种表现主义推至奇妙的境界，同时又能以其率直明快保持了一种了不起的形式上的均衡匀称，最后发展到极端的“凝炼”（《堂·吉诃德》，约1865年，慕尼黑）。当然，拿破仑三世上台以后他就转而攻击拿破仑三世。



奥诺雷·杜米埃
(Honoré Daumier)
《堂吉诃德》
（1868年，新美术馆，慕尼黑）。杜米埃的后期作品往往融化在对比鲜明而艳丽夺目的色彩流中。在这幅作品中，画家以同样的手法传神地刻画出了好幻想的骑士和他的瘦马顶着炎炎烈日在沙漠上流浪的幽灵般的身形。作品内在的神经质典型地延续了浪漫主义。
摄影：©AKG，Paris

杜米埃后期的一幅石版画是献给雨果意义深刻的《惩罚集》的一曲颂歌。自1865年起，杜米埃双目失明，幸而有柯罗的慷慨相助，他方能在乡下安度晚年。在去世前一年，他的绘画(他也尝试过雕刻)才得以集中起来，外加两百多幅素描，一起展览。雨果为展览作了序。

人们几乎过于强调杜米埃的讽刺热情(这为他赢得了众多的追随者)及其坚定的人道同情心，而忘记了他的创造能力。在版画领域，具有一定风趣诙谐精神的加瓦尔尼(Gavarni)并不具备这种创造力，甚至格朗维尔(Grandville)也没有，他的“变形”或其它发明往往是很繁琐的。

残余的辉煌

1840年，在《莱茵河》中，雨果满怀自信地颂扬了旧日的浪漫派，诸如丢勒(Dürer)和萨尔瓦多·罗萨(Salvator R-osa)。1843年，《卫戍官》的惨败瓦解了多少有些个人企图的、雨果最后的崇拜者群体，并似乎敲响了浪漫主义的丧钟。因此，直至艺术领域，复古之风开始苏醒，也预示了“矫饰因袭”的体裁出现，或浮夸(库图[Couture]，《堕落的罗马人》，1847年，卢浮宫博物馆)，或更多情况下的轻浮，如后来侮辱印象主义的热罗姆以作品《斗鸡》(1846年，卢浮宫博物馆)和《阿那克里翁、酒神巴库斯与爱神》(1848年，图卢兹)立足画坛。库尔贝尚且年轻，默默无闻，他创作了一些极端浪漫主义的作品(后来他将它们全部销毁)，而后因自画像《抽烟斗的人》(1846年，蒙彼利埃)而出名。但说到现实主义，理论家还是多于实践家。1848年左右，浪漫主义似乎在一些激情满怀的雕刻家如布雷斯丹(Bresdin)，尤其是梅里翁(Me-ryon)中间残存下来。另外还应加上一位无可匹敌的插图画家居斯塔夫·多雷(Gustave Doré)，他创作极丰，有时过于草率。他采用了“上彩”版画，并雇佣了一些助手。

多雷未曾真正地接触过处于上升期的浪漫主义，却重新找到了它的想像热力，甚至想像的精神。他恰如其分地摹仿了浪漫主义的一些精髓，并将之移用到版画中去，从《好笑的故事》(1855年)开始，经由但丁的《地狱》到佩罗(Perrault)的《故事集》，再到戈蒂埃(Gautier)的《弗拉卡西中尉》，直到《发怒的罗兰》(1879年)等，外加他对伦敦及其苦难的幻觉般的表现。他为插图作品绘制许多草图，还完成了出自相同灵



维克多 · 雨果
(Victor Hugo)
《塔堡与城市》
(1863年，法国国立图书馆，巴黎)。这幅水墨画用羽毛笔画成，用水彩和木炭勾勒加色突出画面的明亮部分。此画似乎是雨果在题为《欢乐城堡》(题目显然用了反衬修辞法)的作品中塑造的古怪"堡寨"系列中的一幅。诗人对莱茵河地区之旅(1842年，流亡期间第二次前往)的追忆只是他的梦幻的支撑。在如梦如幻的画面中，傲然的塔楼与飘摇的外观形成对比，而天空的明澈与角落的阴暗相互衬托。最后，我们还可以留意到其间的挥之不去的死亡的存在(右侧的绞刑架)。
摄影：J.-L.Charmet
©Larbor/T



维克多 · 雨果
(Victor Hugo)
《<海上劳工>卷首插图草图》
(1866年，法国国立图书馆，巴黎)。这幅墨水画融合了小说《海上劳工》的两大造型主题：暗礁上的岩洞，必须拉出来的、陷在暗礁之中却完好无损的沉船。简言之，这体现了深渊的矛盾性，深渊的形象归结为迎风斩浪的岩石，而岩石的一侧正是诗人的名字。雨果的画作如同文章一样表现出强烈的视觉想像能力。
摄影：Jeanbor
©Arch Larbor/T

感的巨幅油画——格勒诺布尔、斯特拉斯堡各地的《风景》、《奇迹宫》(私人收藏，巴黎)。他最出色的版画制版本身就有作品的价值。

19世纪下半叶，造型艺术领域内的浪漫主义取得了极高的成就。歌德曾在对绘画的爱好以及文学志向之间犹豫不决，而布莱克(Blake)以同样的天分创作着诗歌和木版画。与此相反，法国的浪漫派对体裁的分类非常严格。惟有雨果(和奈瓦尔)充分地把握了浪漫主义的精髓(即让个人的内在个性进入所有人、所有事物之中，从而融入宇宙之中)，也惟有雨果将他的艺术表达推向极致。自青年时代起，他从未停止画画(漫画、戏剧“角色”画，还有旅行速写)，流放(1852年)之后，他在所写小说的边缘处画了大量多少有点虚构色彩的风景、奇异的人物(比如“欧克里尼尔人的国王”)、放大变形了的日常物件，尤其还对一些一直令他关注的主题(海洋、夜和光明)做了几近抽象的绝妙表现。这些涂鸦相当“前卫”，也在于他采用了各种手法来直接展现“精神之存在”：墨水、木炭、水彩、烟炱、咖啡渣、蘸了墨的花边，各种碎屑、涂料和划痕构成了一首首无穷无尽的视觉诗，完全配得上这位领袖兼巨人。这类绘画作品共有三千多件，在当时只有戈蒂埃或波德莱尔窥其一斑，直到本世纪才全部展示在世人面前，得到鉴赏。

居斯塔夫·多雷
(Gustave Doré)
《暴风雨后苏格兰的一个湖泊》
(约1875-1880年，绘画与雕塑博物馆，格勒诺布尔)。多雷的作品虽然是受旅行启发而作的，却常常更像是为接纳其插图作品中的人物而画出的布景。画面中的阴影区域与黯淡的光线形成对照，构成了作品展现的基础，其目的就是用丰富饱满的笔触直接产生无垠感。在法国艺术中，这种技法是绝无仅有的。
摄影 ©该博物馆



自相矛盾的革命

1789年，卡斯滕斯(Carstens)的一个担任部长的朋友举荐他进入柏林科学院，这样一来他马上就可领取津贴，对此，他的答复大抵如下：无论如何，他希望“只为他的艺术和人类效力”。假若联想到在上文中已成形的以个人主义为主的浪漫派的形象，这一自豪的宣言可能会被看做是浪漫派艺术家的纲领。但这一形象是来自文学的，而且甚至连浪漫主义作家也感到难以自我定义：“浪漫主义体裁仍在变化中，而它真正的实质正是处于永恒的变化之中”(施勒格尔语)。在19世纪初叶，不管每一个具体的人的情况怎样，但艺术创造者作为个体的地位面临了前所未有的危机，这是时代的标志。

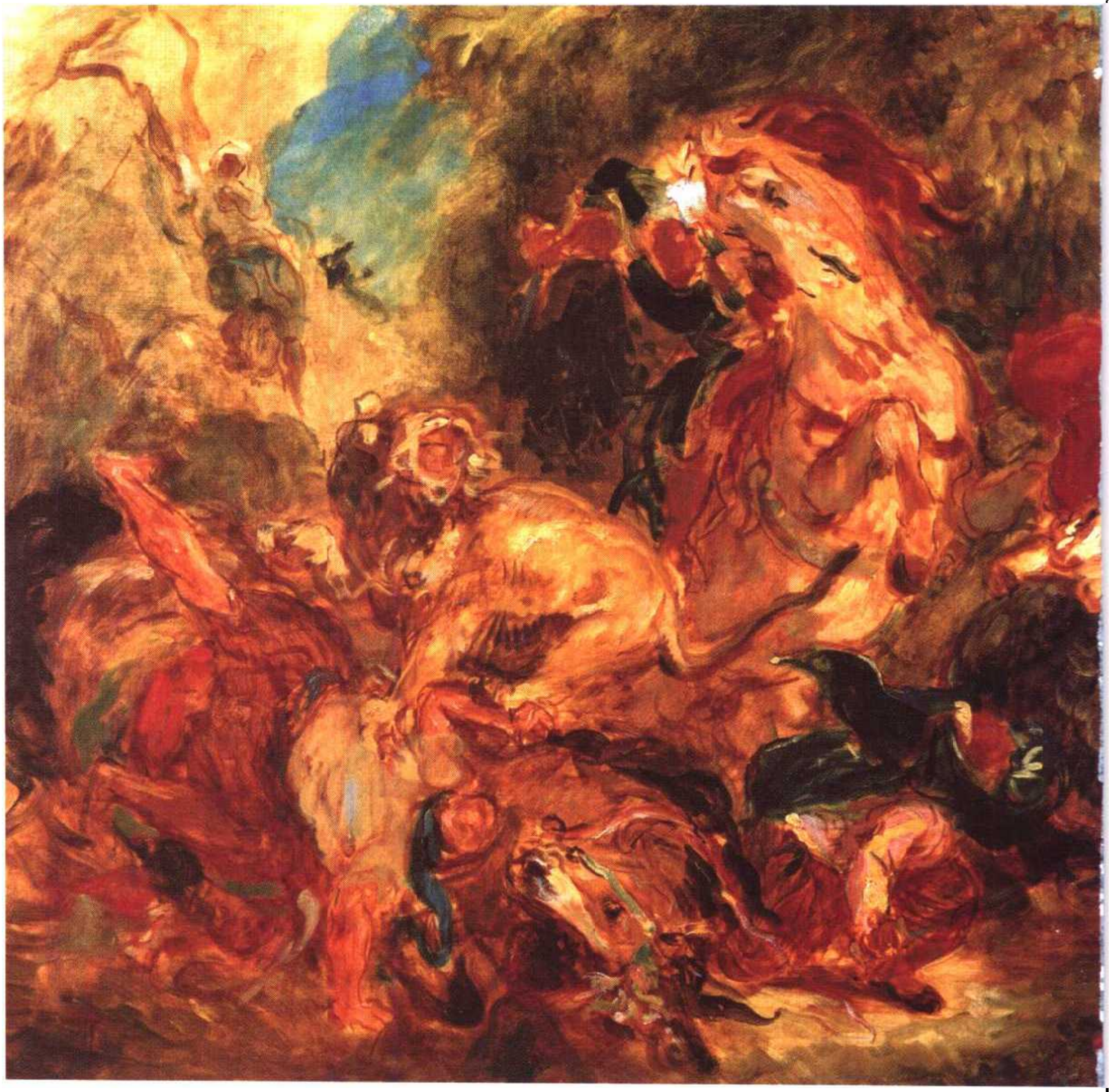
首先必须提到，假如说直至1815年左右，法国在艺术领域所占的主导地位还保持着一种从上个世纪承继下来的国际性特征，那么，在第二阶段，法国浪漫主义艺术成为整个欧洲绘画的普遍参照，缺乏双向交流而且影响缓慢。所以，到了1848年左右，至少在我们今天看来，它业已衰竭，或已走进死胡同。

在群体层面上来看，对这个“民族”的过去的重新发现滋养了反学院派的逆反倾向，由此产生了若干多少有些机械的重建工程，不管是英国的“哥特式复兴”，还是布瓦瑟雷(Boisserée)兄弟发掘的莱茵河两岸大教堂的丰富性(1800-1823年)。给予浪漫主义艺术启迪的，与其说是真正的废墟，不如说是仿莪相的文学或者瓦尔特·司各特的文学。尽管法国大革命推崇斯巴达或罗马，并在一定程度上使想像进入政治，但它的乌托邦式建筑根本就来不及付诸实现。

至于其它，当时的人们还是比较清晰地意识到大革命和浪漫主义之间的渊源关系。比如司汤达(Stendhal)，尽管他丝毫不喜欢大卫的绘画，但还是将它归入浪漫派，因为它直接道出了公众的关注，而且所传达的是可为后来一代所把握的。(大约三十年后，波德莱尔论及大卫时用了类似的措辞)。

自浪漫主义之后，正是从这类表现方式的模糊性中诞生了“现代性”的一部分，虽然我们这么说是用一种容易但依然含糊不清的说法取代了一种困难的定义。然而，显而易见的是，题材的时效性，或者这类题材中可以让愈来愈多的观众理解的参照体系，并没有能够确保浪漫主义“风格”的长久延续。1845年，连波德莱尔也承认只有德拉克洛瓦一个人英雄般地使浪漫主义的绘画得以延续，而他将肤浅且十分平庸的

欧仁·德拉克洛瓦
(Eugène Delacroix)
《猎狮》
(草图，约1854年，奥塞博物馆，巴黎)。作品的题材由摩洛哥之旅的回忆转化而来，但也反映出英国伟大的动物画家乔治·斯塔布斯(Georges Stubbs)的影响，运用"绒状"的笔触表现漩涡式的狂乱，这体现了德拉克洛瓦后期作品的特征，让人想起鲁本斯。但从这幅作品中也可读出一分浪漫主义的寓意：受到威胁但让猎手们惊慌失措的雄狮，恰如面对公众与批评家的天才。
摄影：©Giraudon



康斯坦丁·居伊(Constantin Guys)视为表现"现代生活的画家"(这种选择是出于一些主观的原因，但也尤其说明问题)，而照理担得起此誉的应该是马奈(Manet)。

两大互相矛盾的危险削弱了浪漫主义的造型表达：一方面是对不可言说、不可定义的精神探求，巴尔扎克在《不为人知的杰作》(1830年前)中曾对此做过精彩的表述；另一方面则是对学院风格化的抗拒以及对细节真实的过分关注，对有损整体效果的"历史性"细致的追求。

第一种倾向只不过孕育了一些无力的表达，或者过于基本的技法。但是第二种倾向要严重得多，同时影响了历史绘画和日常场景的表现：前者被视为一种考古式的重构，而后者则依据当时普遍的趣味来加以处理(尤其是感性和夸张的笔调，在大众看来，无此即非浪漫主义)。

因此，看待大革命艺术和浪漫主义，也有两种很难协调的方式。因为它们融入了思想史与社会史中，所以只能看做是那个时代的深层哲学变革较为弱化的反映，以及对政治甚



至社会动荡的比较忠实的表达。这样的话，资产阶级异军突起，最终成为购买艺术作品的阶级(接替了国家的订制)，就是最重要的现象。其直接后果便是出现了“工业艺术”的概念，安格尔曾加以严正、愤慨的抗议，可是枉然徒劳。从另一个角度看，还是有一些“创作家”，其作品在想像和风格上呈现出充分的一致性，可被视为不可削弱的整体，对抗它们所受到的影响，并各自成为后来某种颇有生命力的艺术创始人，使得从德拉克洛瓦可以过渡到印象主义，再过渡到野兽派。

在今天看来，最令人信服且最为人熟知的(也是最为杰出之一的)例子是戈雅。但势必承认一点：那个时代虽然比较利于高举艺术家旗号的画家们增加和繁衍，但它并不提出什么“规划”，那些短暂的狂热期除外(比如大卫门下的喜好古风的“蓄须派”；1830-1835年间围绕着奈瓦尔、戈蒂埃、杜赛涅尔、南特伊[Nanteuil]等人的“青年法兰西”团体等等，都是一些过眼烟云的小团体)。通常是以法国为中心和出发点在全欧洲范围的传播，伴随着的是能量的消耗，这就解释了1848年左右已出现“现代”之端倪的艺术所处的混乱状态。

1848年，这是命运攸关的年份，这一年发生的革命波及全欧，在数周内使得雅各宾派及浪漫主义的心态一起死灰复燃。(如一些巴黎的艺术家组成“俱乐部”，并寻求大型的集体创作)。由于这一革命几乎到处都遭到了压制，或者至少长期偏离了方向，因此它为自此以后最为常见的艺术家地位定下了基调：对其个性的双重性的承认成为标志，取代了浪漫派的个人主义。

大事年表

年代	政　治	文化与科学	美　术
1784	法国人口普查： 2,400万居民。	博马舍：*《费加罗的婚礼》*。 英国：发明纺纱机。 格雷特里和塞代纳：*《狮心王理查德》*（轻歌剧）。	大卫在罗马作画：*《贺拉提乌斯兄弟的誓言》*。 富斯利：*《麦克白夫人》*。
1785	布拉邦（Brabant）和荷兰发生起义。 法国：王后项链事件。	瓦特发明蒸汽机。	托马斯·杰斐逊：*《里士满大厦》*（弗吉尼亚州）。
1787	奥地利成立少年教养院。	歌德：*《浮士德》*初稿完成。 莫扎特：*《唐·乔瓦尼》* 拉瓦锡：创立化学术语。	大卫：*《苏格拉底之死》*。 弗拉克斯芒定居罗马。
1788	法国：内克被召回内阁。	贝尔纳丹·德·圣皮埃尔：*《保尔与维尔吉妮》*。 佩鲁贾在瓦尼科罗群岛（美拉尼西亚）消失。 布封去世。	
1789	法国：国民公会，"网球场誓言"， 攻陷巴士底狱。 华盛顿首任美利坚合众国总统。	威廉·布莱克发表处女诗作。	约瑟夫·韦尔内去世。 创立"艺术之友"协会（大卫）。 亚当（R.Adam）：爱丁堡大学。
1790	比利时和葡萄牙发生起义。 法国设立省级行政划分。	黑格尔、谢林和荷尔德林在蒂宾根会面。 康德：*《判断力批判》*（美学）。	瓜尔迪（Guardi）：*《威尼斯景色》*。
1791	路易十六逃往瓦雷讷（Varennes）。 旺代（Vendée）之战开始。	萨德（Sade）：*《朱斯汀》*（Justine）	吉洛岱（Girodet）在罗马： *《入睡的恩狄弥昂》* （Le Sommeil d'Endymion）
1792	法国发动反君主专制帝国（与普鲁士相联合）的战争： 凡尔密大捷。 皇权衰落。	海顿：*《创世记》*。	雷诺兹（Reynolds）去世。 卡诺瓦（Canova）：*《爱神之吻下复活的普赛克》*
1793	路易十六被处死刑。 欧洲结盟一致反法。	创立自然历史博物馆。 沙普（Chappe）发明电报。 设立共和国历。	戈雅：*《随意画作》*。 大卫：*《马拉之死》*。 废除各类科学院。
1794	法国：恐怖统治时期。 热月（9日、10日）政变。	安·拉德克利夫（Ann Radcliffe）： *《乌道尔夫的秘密》* （Les Mystéres d'Udolfe）。 梅于尔：*《辞别之歌》*。	

年代	政　治	文化与科学	美　术
1795	国民公会告终： 督政府成立。 法军入侵荷兰。	创立"皇家美术学院"。 设立计量制度（公制）。 发明用煤气照明。	大卫：*《劫夺萨宾妇女》*（1785—1799年）。
1796	拿破仑出征意大利。	拉普拉斯（Laplace）：*《世界体系一览》*。	狄德罗（Diderot）：发表*《绘画论》*（L'Essai sur la peinture）（作于1765）
1797	拿破仑占领罗马。 坎波福尔米奥（Campo-Formio）条约。	荷尔德林：*《恩培多克勒之死》*（Empédocle）。	布莱克：为扬格的*《夜》*绘制插图。
1798	拿破仑远征埃及。海地的图森-卢维杜尔叛乱。	情节剧在巴黎风靡一时。 柯勒律治和华兹华斯：*《抒情歌谣集》*。	在巴黎首次展出自意大利运来的艺术作品。
1799	雾月政变：督政府告终。 拿破仑任首席执政官。	伏特（Volta）发明电池。 谢林：*《自然哲学》*。	盖兰（Guérin）：*《马尔库斯·塞克斯图斯归来》*。
1800	马伦戈（Marengo）战役。		戈雅（Goya）：*《查理四世家族》*（La Famille de Charles IV）。
1801		夏多布里昂：*《阿达拉》*。 埃尔金将巴尔特翁的大理石雕像运到伦敦。 发现红外线和紫外线。	大卫：*《拿破仑穿越大圣贝尔纳山》*
1802	亚眠（Amiens）和约。	夏多布里昂：*《论基督教的谛》*。 在建筑中首次大规模使用铁。	
1804	拿破仑称帝。	贝多芬：*《第三交响曲》*（即*《英雄交响曲》*）	佩西耶与方丹修建骑兵凯旋门。
1805	特拉法尔加（Trafalgar）战役。 奥斯特利茨（Austerlitz）战役； 普列斯堡（Presbourg）和约。	居维叶创立比较解剖学。	普吕东：*《约瑟芬皇后像》*。
1806	耶拿战役。 拿破仑帝国体系向全欧扩展。	黑格尔：*《精神现象学》*。	沙尔格兰（Chalgrin）开始兴建星形广场的凯旋门。
1808	法国入侵西班牙。 拿破仑与亚历山大沙皇在爱尔福特（Erfurt）会晤。		格罗斯：*《1807年2月9日拿破仑在埃劳战场上》*。 吉洛岱：*《阿达拉的礼》*。 卡诺瓦：*《波利娜·波拿巴》*。

年代	政　治	文化与科学	美　术
1809	(奥)瓦格拉姆(Wagram)战役。	歌德:《亲和力》。	弗里德里希:《林中修道院》。
1810	拿破仑与玛丽-路易丝成婚。	斯达尔夫人:《论德国》。	卢浮宫举办"十年奖"画展。
1812	拿破仑军队出征俄罗斯。	拜伦:《恰尔德·哈罗尔德游记》。	透纳:《暴风雪:汉尼拔和他的军队穿越阿尔卑斯山》。
1813	出征德国。		普拉蒂耶在罗马(1813-1819年)
1814	反法联军进入法国,拿破仑帝国崩溃。波旁王朝第一次王朝复辟。	斯蒂芬森发明第一台火车头。 波托基:《在萨拉戈萨找到的手稿》。	安格尔:《大宫女》。 戈雅:《1808年5月3日的枪杀》。
1815	"百日王朝"。 拿破仑滑铁卢惨败。 波旁王朝第二次复辟。	舒伯特:《魔王》。 瓦尔特·司各特发表第一批历史小说。	大卫流亡布鲁塞尔。
1816	玻利瓦尔领导的南美独立战争开始。	本亚明·贡斯当(Benjamin Constant):《阿道尔夫》(Adolphe)。 罗西尼(Rossini):《塞维利亚的理发师》。	席里柯:《受伤的重骑兵》。
1817	"神圣同盟"撤离法国领土。	拜伦:《曼弗莱德》。 玛丽·雪莱:《弗兰肯斯坦》。	
1819		蒸汽船首次渡过太平洋。	安格尔:《罗杰拯救安琪丽卡》。 席里柯:《梅杜萨之筏》。
1820		拉马丁:《冥思集》。 米洛的维纳斯雕像运到法国。 济慈:《颂歌集》。	康斯太勃尔:《索尔兹伯里大教堂》。
1821	墨西哥独立。 拿破仑去世。 希腊独立战争开始。	韦伯:《自由射手》。 安培:电动力学理论。 普希金:《高加索囚犯》。	杰斐逊:夏洛茨威尔大学。
1822	维罗纳(Vérone)大会。 西班牙战争。	雨果:《颂诗与长歌》(1822-1826年)。 尚博良破译象形文字。 司汤达:《拉辛与莎士比亚》。 研究恒星的先驱——天文学家赫歇尔去世。	德拉克洛瓦:《但丁与维吉尔共游冥府》。
1823		尼埃普斯发明摄影术。	

年代	政　治	文化与科学	美　术
1824	英国制定"罢工法令"。	卡诺创立热力学。 拜伦去世。	布莱克：为但丁的*《地狱》*作插图。
1825	圣西门主义创始。 继路易十八之后，查理十世即位。	门德尔松-巴托尔迪(Bartholdy)：*《弦乐八重奏》*(Onctuor)。	柯罗首次赴意大利旅行。
1827	纳瓦里诺(Navarin)战役。	维克多·雨果：*《克伦威尔》*。	德拉克洛瓦：*《萨丹纳帕路斯之死》*。
1829		歌德：*《浮士德第二稿》*。 黑格尔在柏林教授美学("艺术已经过时")。	拿撒勒派在慕尼黑工作。
1830		出现铁路。 巴尔扎克：*《驴皮记》*。 奥古斯特·孔德：实证主义	杜塞涅尔：*《发怒的罗兰》*。 巴里：动物雕塑。 杜米埃开始展示才华。
1831	七月革命。	肖邦定居巴黎。 雨果：*《欧纳尼》*。	德拉克洛瓦：*《自由引导人民》*。
1832	阿尔及尔的阿卜杜勒-卡德尔(Abd el-Kader)发起反法战争。	法拉第：光的电磁理论。	安格尔：*《贝尔坦先生》*。
1834	里昂(纺织工人)、巴黎等地暴动。	缪塞：《洛朗萨其奥》(Lorenzaccio)。 利顿(Lytton)：*《庞贝古城的末日》*。	德拉克洛瓦：*《闺房中的阿尔及尔女人》*。 柯罗：*《佛罗伦萨景色》*。 安格尔在美第奇学院。
1835		哈雷彗星驶过地球。	吕德：*《马赛曲》*。
1836		狄更斯发表早期小说。 拉马丁：*《约瑟兰》*。 欧洲霍乱传染病猖獗。	
1838		第一架达盖尔照相机问世。 布谢·德·佩尔特斯发现史前人类。 爱伦·坡：*《述异集》*。	德拉克洛瓦：装饰波旁王宫的图书馆(1838-1847年)
1840	拿破仑的骨灰运回巴黎。	莱蒙托夫：*《恶魔》*。 普鲁东：*《什么是财产？》* 英国发行首批邮票。	巴里(Barry)和帕金(Pugin)重修威斯敏斯特区的国会大厦。
1841		舒曼：*《第一交响曲》*。	沙塞里奥：*《梳妆的以斯帖》*。
1842	英国人迫使中国向西方打开国门。	欧仁·苏：*《巴黎的秘密》*。	库尔贝放弃浪漫主义。

年代	政　治	文化与科学	美　术
1843		爱伦·坡：《金甲虫》。 瓦格纳：《幽灵船》。 雨果：《卫戍官》。	柯罗第三次逗留意大利。
1844	法国向摩洛哥发起战争。	大仲马：《三个火枪手》。 塞缪尔·莫尔斯(Samuel Morse)发明电报。	沙塞里奥为巴黎的审计法院绘制壁画。
1845		亚历山大·洪堡特：《宇宙、物质、世界概要》(1845-1862年)。 瓦格纳：《汤豪舍》。	波德莱尔写第一篇《沙龙》。 德拉克洛瓦：《摩洛哥的苏丹王》。
1846	整个欧洲历史与社会的动荡不安。	柏辽兹：《浮士德的沉沦》。 勒威耶发现海王星。	约翰·本宁：修建伦敦煤炭交易所(新古典主义风格，运用铁和玻璃)
1847		威尔第：《麦克白》。 爱米丽·勃朗特：《呼啸山庄》。	雷特尔：为艾克斯拉沙佩勒的市政厅绘制壁画。 热罗姆：《斗鸡》。
1848	法国创立第二共和国。 安的列斯群岛彻底废除奴隶制。 欧洲许多国家发生民族起义和共和派起义(意大利、奥地利等)。	马克思和恩格斯：《共产党宣言》。 发明硝化甘油。 首次测定绝对零度(-273℃)。 夏多布里昂去世。 小仲马：《茶花女》(小说)。	安格尔：《维纳斯》(于1808年开始创作)。 拉斐尔前派在英国兴起。 在建筑中始用混凝土。

浪漫主义时期的批评话语若干实例

17世纪末，美学问世(这个词本身从希腊语而来，在这一时期出现于德国)，而关于画展的各种记录与日俱增：应时的宣传册子、期刊，尤其是适用于讲法语的欧洲精英们的“通信集”。

1781年，在最后一届沙龙画展上，大卫展出《贝利萨留行乞》。值此之际，**狄德罗**“发现”大卫正是他心目中的画家，他在给予画家的赞誉之辞中融入了伦理和批评方面的考察，直至提出修改的建议。

“我每天看着他这幅画(《贝利萨留行乞》)，总觉得像是头一回见到它。这个年青人(大卫)在对待作品时表现出了大家风范，他有灵魂，头脑中所具有的表达毫不做作，态度高贵而自然。他在创作时，晓得如何罩上一方帷布，并弄出好看的褶裥，色彩美丽却并不张扬刺眼。我更愿他笔下人物的肉体再少一分生硬，某几处的肌肉缺乏足够的弹性。若用思想将作品的结构变得更含蓄些，或许更好……。难道你不认为贝利萨留接受施舍就已是极大的羞辱了吗？为什么还要让他自己去乞求施舍呢？应该让那抬起的胳臂搂住孩子，或让它伸向天空，去控诉上天为何如此狠心肠。”

维克多·**雨果**曾尝试艺术批评而成绩平平，几年之后，他动笔撰写后来著名的《〈克伦威尔〉序言》，成为文学浪漫主义的正式宣言(1827–1828年)。他在文中将一些过去的艺术家也招徕在浪漫主义的旗下，同时也捎带着对新古典主义略加贬损。

“在艺术中，只有看最后实践的效果才能称美或丑……卡洛笔下的狂欢场面，萨尔瓦多·罗萨的有骇人魔鬼的《诱惑》一画以及画有各种令人作呕的死亡和杀戮形态的《大聚会》一画，博尼法西奥(Bonifacio，威尼斯派画家[1487–1533年])所作的《小圆棍》，牟利罗(Murillo)所画的的饱受蠕虫噬咬的乞丐，本韦努托·塞利尼(Benvenuto Cellini)所雕镂作品的涡形图案和叶饰花边中丑陋至极的、逗人发笑的形象，所有这些，照自然来看都是丑的，而从艺术上来看则是美的；然而，这些希腊或罗马式的侧面像，这些大卫后期流派在一团团淡紫的色彩下涂抹开来的、相互之间没有关联的、符合理想美的零件是再丑不过的。”

德国浪漫主义画家在他们的著作中主要论及色彩理论(向歌德借鉴而来，但不

认同他的古典主义)和统领艺术作品的总体美学：追求“内心模式”，或至少是“内在化”的模式，拒绝平庸，正如以下卡斯珀·达维德·**弗里德里希**的引文节选所体现的。

“艺术是处于人与大自然之间的中介。原型过于崇高，以至于凡人难于把握。摹仿，即人的作品，更接近俗世中的弱者，这大概就解释了为何常言道：摹仿比自然(现实)更为悦人。或有下面的说法：美得像图画一样，而不说一幅画像自然一样美……。”

“画家们常说，他们尽力在创造、在构思。换句话，这难道不就等于说，他们是尽力在汇聚，在修补？”

“一幅画不应凭空创造，而应源于体验。”

“仔细观察形式，对最微渺和最宏大的形式要一视同仁，莫要区分小与大，而应当区分整体与无意义的因素……。”

“当一个画家只知临摹静物时，或者更恰当地说，当他临摹自然，而使自然显得死气沉沉时，那么，他只不过是个有教养的猴子而已，或只是处于一个制衣女工的水平而已。制衣女工美化伯爵夫人，画家装点伯爵的卧室，即是两者全部的区别……。”

“画家不应该只画眼前所见到的，也应画出他在内心所感受到的。如果他的内心什么都看不到，那最好也不要画眼前所见的。否则，他的画就会像是屏风一般，在其后，想必会发现病人，甚至死者……。”

至于**安格尔**，除了他的一些格言式的日常语录，我们还收集到相当众多的笔记，在其中，有他写给自己的告诫，涉及他所理解的绘画的目的与手段。

“在你想要画油画之前，长时间地去画素描吧。只有立足在坚实的基础之上，才可安心入眠……。”

“色彩要保持它的全部色泽就必须画得极快，这跟要获得形式上的美感而必须进行的深入研究是相矛盾的。”

“总在口袋里放一个速写本，拿铅笔三四下勾勒出触动你的事物，假若你没工夫全部记录下来。但假如你有做更细致的速写的时间，那么就满怀爱意地去占有你要描摹的对象，端详它，用各种形式反复临摹它，直至让它驻进你的脑海，让它如同你所拥有的财产一样深嵌其中。”

“颜色为绘画添姿生彩，但它仅仅是个梳妆女官，因为它只不过是将艺术真正的完美打扮得愈加可人罢了。一个了不起的画家找不到适合于他的画作的色调是不可能的。在许多人看来，拉斐尔没有给作品上色，他只不过没有像鲁本斯和凡·戴克(Van Dyck)那样去上色而已。我可相信，他根本用不着那么上

色！鲁本斯及凡·代克的作品可取悦眼目，但那是骗人的；在着色方面，他们属于一个糟糕的流派，一个说谎的学派。提香，那才是真正的色彩，那才是毫不夸张的自然，毫无强加的光泽！那才是恰到好处。”

“莫要有过于热烈的色彩，那是违背历史的。假使你找不到贴切的颜色、完全真实的色调，那么，宁可用灰调也莫用亮色。着色法的关键部分不在画面明亮或昏暗的整块色块中，而更在于每一物件之间色调的特殊差异。比方说，给棕褐色皮肤的人穿上一件鲜亮好看的白布衫，特别是让金黄色从冷色中显露出来，让一种偶得的颜色从自然着色的形象中显露出来。这一思考是我偶拾而得的，当时我在镜子中看到自己画的俄狄浦斯的腿，偶然注意到腿上有一方白色的布料，如此明亮、如此美丽，衬在金黄的暖色皮肤一侧！”

“画家如若在作品中冒失地用了过多的白色，那是极大的错误，随后不得不去抹淡稀释。白色只应用在有光线的地方，用于那些决定画面效果的闪亮之处。”

1839年的沙龙展占用了更多的空间，而评委会则全是“自由派”的。如同1830年以来的几届画展一样，此届参选的油画过剩，评委会拒绝了一千六百幅！但参展名录中仍有二千零四幅(创了记录)，其中有一大批肖像画。这令**巴尔扎克**发出了如下感慨。

“过去，沙龙选出了艺术作品中的精华，便将最高的荣誉给予了参展的作者。在两百幅画作中，公众再加挑选，桂冠由一双双陌生的手授予一幅杰作。围绕着一幅油画，曾展开激烈的讨论。滥加在德拉克洛瓦、安格尔身上的不公正，跟其党徒的赞誉和狂热同样使他们声名大振。今天，群众或者批评界都对这种大杂烩般的画展失去了兴致。人们不得不做从前由评委会完成的挑选工作，这一工作使注意力涣散，当它进行完毕时，展览也该结束了(……)。颇为奇怪的是，自从沙龙的大门向所有人敞开以来，人们大说特说有‘怀才不遇’的现象。十二年前，当安格尔的《大宫女》和西加隆(Sigalon)的同名作、席里柯的《梅杜萨之筏》、德拉克洛瓦的《希奥岛的屠杀》以及欧仁·德韦里亚(Eugène Devéria)的《亨利四世的洗礼》得到名流们掺杂着嫉妒的认可时，一群年轻而热情的画家向世人宣告了自己的存在，尽管有批评界的否定，但当时并没有任何‘怀才不遇’的怨言。如今，连最拙劣的画匠也能把作品送去参展，反倒都是‘怀才不遇’的人了。既然不再有鉴别力，当然也不再有经受住评判的作品。”

据推测，**波德莱尔**不大喜欢风景画类。然而，1845年的沙龙展上，他面对柯罗的“个案”，改变了主张(正如后来他“发现”了布丹[Boudin])。

浪漫主义时期的批评话语若干实例

"……柯罗先生画起画来有大师的气魄。毋庸另举他例，就说他去年的那幅画作，给人的印象比平素更柔和、更忧伤。在那片绿野之上，坐着一个弹曼陀铃的女子，画面后半部分泻下一大片阳光，映照着草地，给青草镀上了与前景中草地不同的色彩，这无疑是一种大胆的手法，而且大胆得非常成功。(……)还可证实柯罗能力的，哪怕仅仅在技巧上，是他懂得仅使用色调变化很少的色彩系列就成为优秀的色彩专家，并且即使运用相当鲜艳而热烈的颜色，也能达到和谐的美。他的构图总是非常完美。"

在为1846年沙龙展而写的小册子中，**波德莱尔**试图回答两个问题：其一，"批评有何用处？"就是要用"排他的眼光"，做出主观的批评，但这种批评能打开"最广泛的视野"，并接近伦理学，甚至形而上学；其二，"什么是浪漫主义？"此处的答复是对一种延存的现象的考察结果(波德莱尔比他所称颂的浪漫派成员们要年青一些)，其措辞还不太清晰："浪漫主义是关于美的最新近、最现代的表达。"当他盛赞德拉克洛瓦的时候，他的语气要确定得多。当时的德拉克洛瓦还未受到承认，但波德莱尔先借一个在他之前的证人之口来表态。

"浪漫主义和色彩引我径直走向德拉克洛瓦。我无从知晓他是否为被列入浪漫主义而感到自豪，但他的位置就在那里，因为从他的处女作起，大多数人早就公认他为现代画派的领袖。"

"一走进这一部分，我的心中就洋溢了宁静的喜悦，我特意选用最新的笔尖，因为在触及这个我最心爱、最有共鸣的话题时，我多么企望写得清晰、流畅，而又感到多么得心应手。为了让人更好地领会这一章节的结论，我在此稍微回溯一下这个时代的历史，并向公众列举几段评论性的文章，这些文章先前均曾为批评家和历史学家引用过，但对于我们作整体性的论证必不可少。而且，对欧仁·德拉克洛瓦的最为热情的崇拜者们来说，重读一遍这篇刊于1822年《宪政报》，选自记者梯也尔的《沙龙》的评论文章，不免也会乐陶陶。

'在我看来，任何画作都不如《但丁与维吉尔共游冥府》更能代表德拉克洛瓦作为一位伟大的画家的前途。在其中，尤其可见画家才华的喷涌迸发，可见初生优势的奔放豪情，它重新点燃了那些因其它作品的过于平庸而泯灭了的希望。'

'但丁和维吉尔在卡隆(Caron)的引导下，乘舟渡越地狱之河，幽魂们簇拥着渡船，争先恐后地意欲挤上去，小舟好不容易才在当中劈路前行。面对此情此景，应该是活着的但丁吓得面如死灰，头戴色调灰暗的桂冠的维吉尔，也与死者无异。那些注定要永远渴慕彼岸的不幸的人朝小舟攀援过来：一个试图抓牢船缘，却枉费力气，因动作过急而翻倒，再度坠入水中；另一个抱住船体，并

用脚踹开那些想靠近他的人们；另外两个用牙齿紧紧咬住木头，可木头还是滑脱漂走。这里有困境中的自私，地狱中的绝望。在这一近于夸张的题材中，我们却发现有一种严肃的情调。某种跟所表现的地狱相称的趣味展现出素描的功力，而一些苛刻（但在这里则是不够深思熟虑）的评判者也许会指责他的素描缺乏高贵感。画笔舒展而有力，色彩简洁而强烈，尽管略嫌生硬……'

'我相信我不会错的：德拉克洛瓦先生是个天才。让他稳步地前进吧，让他投身于巨大的画作，因为那是成就天才不可或缺的条件。使他能有更大的信心的是，在此，我对他的看法是，他是画派的大师之一。'

这几行热情洋溢的文字实在令人惊讶，因为它超前而且大胆。假使那份报纸的主编也懂绘画——想必应该如此——他一定会觉得年轻的梯也尔有点在发少年狂。"

波德莱尔在最后一次记录《沙龙》时（1859年），将想像讴歌为"众才能中之王后"，并以浪漫主义的名义奋起抨击那些手法过于娴熟的画家的创作。可以说，他提倡一种既出于本能、又成竹在胸的色彩挥洒，跟他们对立。

"众所周知，黄色、橙色和红色，唤起并代表着欢快、富足、光荣和爱情的理念。但黄色或红色的气氛有千万种，其它所有的颜色从逻辑上讲肯定要受主导气氛的影响而变化，而且按一定的量的比例而变化。着色家的艺术显然在某些方面来自数学及音乐。……"

"画幅越大，笔触越应宽绰浑厚，这是不用说的。但笔触不应融为一片，而应当在一定距离上化成一片，这个距离是由联结笔触的色彩感应法则所规定的。如此，色彩就获得了更多的活力和鲜明感。"

"一幅美的画作，若忠实于并等同于孕育它的梦幻，就应当像一个世界一样产生出来。正如我们所见到的万物的创造，乃是几番创造积累的结果，前面的创造总由后继的来补充。同样，一幅创作得和谐的画作，其实是由一系列交叠的画构成，每铺上新的一层，即是赋予了梦幻更多的真实性，使之渐次臻于完善。与此相反的是，我记得曾在保尔·德拉罗什和荷拉斯·韦尔内的画室中见过一些巨幅的画，不是在打草图，而是已经开始在画，也就是说，有些部分已经完全画毕，而另外的地方还只勾勒了黑或白的轮廓。我们可把这类工作比做某种纯粹手工的活计，在确定的时间内必须覆盖一定量的空间，或可比做一条长长的路，被分成了许多阶段。一个阶段一旦完成，就无需再回头，而当走完了整条路，画家也就得以从他的画作中解脱了……"

浪漫主义时期的批评话语若干实例

在几乎终其一生写就的著名《日记》中，**德拉克洛瓦**一边记下涉及整个人类生存状况的形形色色的印象，一边不断地融入有关艺术理论与分析的论述。

"1852年2月23日.
画家若不是着色家，那他搞的就是中世纪精装书中的插图上色，而非绘画。对严格意义上的绘画而言(除非想画单彩画)，色彩的观念是最必要的基础之一，就跟明暗对比、比例以及透视法一样重要。比例既适用于雕塑又适用于绘画；透视法决定轮廓；通过在背景上搭配阴影与光亮、明暗对比法烘托出立体感；而色彩则赋予生命的表象等等。
雕塑家不会从轮廓开始塑造作品，他会先用材料塑一个大致的样子，起先是粗坯，但从一开始就具备真实的立体感及坚实性。着色家将画作的各个局部汇聚起来，应从一开始就同时建立起其艺术所特有的所有本质性的因素。他们应当对色彩进行揉捏组合，如同雕塑家对泥土、大理石或石头进行揉捏组合一样；他们的草图，应当像雕塑家的粗坯一样，已经具备比例、透视法以及色彩效果……"

"1854年4月4日.
在展现思想的萌芽方面，文学与绘画大相径庭。一句话，文学无法用草稿的方式描绘出灵魂的某种东西，而相反，一幅草图或粗糙的速写则可以呈现出思想的力量。音乐应该和文学是一样的，而且我想，构图艺术和其它艺术的区别就在于，后者只能一步一步地将想法加以发展，相反，三四笔线条就可为思想归纳出一件旖旎如画的作品的所有印象。
一部文学或音乐作品，即使它的整体构思已经完成，已经可以让思想形成一种整体印象，那么，一些未完成的细节也会极大地妨碍大局，远远超过在大理石雕像或绘画中的有碍程度。简而言之，在文学或音乐作品中，不能接受"大概"的东西，或更确切地说，在绘画中被称为速写或寥寥几笔的东西，在文学或音乐作品中是不可能的。而在绘画中，一幅美的速写，或带有伟大情感的寥寥几笔，即可与完全完成的作品在表达上相匹敌。"

在长于评判技巧细节的同时，**波德莱尔**依旧首先是个诗人，直至将诗歌移植到批评之中。在《1859年的沙龙》一文中，波德莱尔用以下的文字评论了查尔·梅里翁(Charles Meryon)充满了幻象的版画。这位画家在波德莱尔写这些文字时已经得了精神分裂症。

"梅里翁先生的素描辛辣、细腻且准确，令人想起往日那些优秀的腐蚀铜版画家。我很少见到一座大城市天然的庄严在作品中被表现得如此富有诗意。堆砌

起的石头的雄姿，钟楼直冲云端，工厂的烟囱立柱向着天空吞吐着浓烟。正在修葺的古迹的脚手架很是神奇，在建筑坚实的躯体上又加上了其本身镂空的结构，体现出一种如此悖论的美。激荡的天空满怀着忿怒和怨恨，视野的深广因令人想到其中生活的芸芸众生的所有悲欢离合而显得更为深邃，所有构成痛苦而光荣的文明之背景的种种复杂因素一样都没被遗忘。”

波德莱尔于八年后谢世。他从浪漫主义开始，为现代艺术批评开启了气象万千的条条道路。

参考书目

一般介绍性著作：

Charles Baudelaire,*Critique artistique*(in *Œuvres complètes*),La Pléiade,Paris,1962.
Édouard Keyser,*l'Occident romantique(1789-1850)*,Skira,Genève,1965.
Karl Lankheit,*Révolution et Restauration*(éd.fr.),Albin Michel,Paris,1966.
René Huyghe,*la Relève de L'imaginaire(romantisme et réalisme)*,Flammarion,Paris,1976.

一些专门性的论著，涉及到一些专门的方面或者确定的时代：

André *Malraux,Saturne,essai sur Goya*,Paris,1949.
Eugène Delacroix,*Journal*(édité par André Jouvin,3 vol.),Paris,1960.
Gaétan Picon,*Victor Hugo dessinateur*,Paris,1963.
M.Serullaz,*Les Peintures murales de Delacroix*,Paris,1963.
Marcel Brion,*La peinture romantique*,Hachette,Paris,1967.
Klaus Berger,*Géricault et son œuvre*,Flammarion,Paris,1968.
R.Rosenblum,*Ingres*(éd.fr.),Paris,1968.
Jean Starobinski,*1789,les Emblèmes de la raison*,Paris,1973.
F.-G.Pariset,*L'Art néo-classique*,PUF,Paris,1974.
Gert Schiff,*Johann Heinrich Füssli*,Paris,1976.
Jean Clay,*Le Romantisme*,Hachette,Paris,1980.
Jean-François Barrielle,*le Style Empire*,Flammarion,Paris,1981.
Michel Le Bris,*Journal du romantisme*, Skira,Genève ,1981.
Jean-Claude Bonnet(dir.),*la Carmagnole des muses*,Armand Colin,Paris,1987.
Anne Dion-Tenenbaum,*le Style Restauration*,Flammarion,Paris,1988.
Annie Jacques et Jean-Pierre Mouilleseaux,*les Architectes de la liberté*,Gallimard,Paris,1988.
Régis Michel et Philippe Bordes,*Aux armes et aux arts!*Adam Biro,Paris,1988.
Marie-Catherine Sahut et Régis Michel,*David,l'art et le politique*,Gallimard,Paris,1988.
Jean Starobinski,*L'invention de la liberté*,Skira(rééd.),Paris,1988.
Vincent Pomarède et Gérard de Wallens,*Corot,la mémoire du paysage*,Gallimard,Paris,1996.
Arlette Serullaz et Annick *Doutriaux,Delacroix,une fête pour l'œil*,Gallimard,Paris,1997.